ATITUDINEA ESTETICĂ ÎN FILOSOFIA ARTEI

Aplicații asupra esteticii lui Lucian Blaga și Maurice Merleau-Ponty

Cornel-Florin Moraru

INSTITUTUL EUROPEAN

FILOSOFIE ACADEMICA

Cornel-Florin Moraru este profesor asistent al Universității Naționale de Arte din Bucureşti, doctor în filosofie al Universității din Bucureşti în domeniul filosofiei şi filolog clasicist. Prin studiile şi cercetările sale îşi propune regândirea din perspectivă meontologică a istoriei filosofiei occidentale şi româneşti cu ajutorul instrumentelor puse la dispoziție de hermeneutica filosofică contemporană şi conturarea premiselor dezvoltării potențialului filosofic al limbii române.

Cornel-Florin Moraru, *Atitudinea estetică în filosofia artei. Aplicații asupra esteticii lui Lucian Blaga şi Maurice Merleau-Ponty*
© 2018 Institutul European Iaşi pentru prezenta ediție

INSTITUTUL EUROPEAN
Iaşi, str. Grigore Ghica Vodă nr. 13, O. P. 1, C.P. 161
euroedit@hotmail.com.; www.euroinst.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

MORARU, CORNEL-FLORIN
Atitudinea estetică în filosofia artei. Aplicații asupra esteticii lui Lucian Blaga şi Maurice Merleau-Ponty / Cornel-Florin Moraru. - Iaşi: Institutul European, 2018
Conține bibliografie
ISBN 978-606-24-0222-8

1

Reproducerea (parțială sau totală) a prezentei cărți, fără acordul Editurii, constituie infracțiune şi se pedepseşte în conformitate cu Legea nr. 8/ 1996.

Printed in ROMANIA

CORNEL-FLORIN MORARU

ATITUDINEA ESTETICĂ ÎN FILOSOFIA ARTEI

Aplicații asupra esteticii lui Lucian Blaga
şi Maurice Merleau-Ponty

INSTITUTUL EUROPEAN
2018

CUPRINS

Cuvânt prevenitor / 9
Introducere / 15
Capitolul I. Cele două gigantomahii pentru ființa (omului) / 27
1. Prima gigantomahie: Fixarea naturii umane în filosofia clasică greacă / 32
2. A doua gigantomahie: Deconstrucția rațională a filosofice / 37
   2.1. Între antropologie şi filosofie. Disputa pentru studierea omului / 37
   2.2. Ipostazele filosofice şi ipostazele antropologice ale omului / 40
   2.3. Asemănări conceptuale şi diferențe atitudinale / 42

Capitolul II: Omul ca existență în două orizonturi. Temeiurile preteoretice ale gândirii blagiene / 47
1. Considerații preliminare / 47
2. Orizontul misterului ca *prius* şi *origo* al umanității / 54
3. Două tipuri de mistere: protomisterul şi mistere-precipitat / 62
4. Categoriile abisale ca „vaduri de ieşire din concret" şi personanța / 67
5. Accentul existențial şi trecerea între cele două orizonturi / 73

Capitolul III. Orizont preteoretic şi atitudine estetică la Lucian Blaga / 79
1. Locul esteticii în sistemul filosofic blagian / 79
2. Estetică şi metafizică. Toposul atopic al esteticului şi des-centrarea eului gânditor / 84
3. Atitudine estetică, atitudine cognitivă şi sensibilitate / 94
4. Dis-poziție topologică şi satisfacție estetică. Con-simțirea destinului uman / 101
5. Frumos estetic şi frumos natural. Atitudinea estetică şi estetizarea naturii / 104
6. Arhitectura valorică a trăirii estetice şi constituirea valorilor / 109
   6.1. Constituirea valorilor / 110
   6.2. Cele cinci tipuri de valori estetice şi constituirea experienței estetice / 115
      6.2.1. Valorile polare / 116
      6.2.2. Valorile vicariante / 118
      6.2.3. Valorile terțiare / 121
      6.2.4. Valorile flotante / 122
      6.2.5. Valorile accesorii / 124
7. Cele două ordini ale constituirii obiectului estetic / 125
8. Cosmos şi cosmoid. Coincidența structurală a lumii cu lumea operei de artă / 129

Capitolul IV. Omul ca existenţă corporală în lume. Temeiurile preteoretice ale gândirii lui Maurice Merleau-Ponty /133
1. Existenţa în lume şi problemele tradiţiei filosofice / 133
2. Percepţie şi chiasm. Cele două perioade ale gândirii lui Maurice Merleau-Ponty / 139
3. Inserţia omului în lume. Corpul ca vehicul al conştiinţei în lume / 143
4. Corp obiectiv şi corp fenomenal. Fiinţa în lume şi schema corporală / 149
   4.1. Ideea de corp fenomenal / 149
   4.2. Corpul fenomenal şi dublul anonimat al existenţei în lume / 151
   4.3. Ancorarea corporală în lume şi intenţionalitatea prereflexivă / 153
   4.4. Schema corporală şi dubla intenţionalitate a fiinţării în lume / 155
5. Gândire şi orizont antepredicativ / 158
6. Dublă intenţionalitate şi credinţă perceptivă / 162
7. Credinţă perceptivă şi reflexivitate / 165
   7.1. Credinţă perceptivă, iluzie şi hermeneutică afectivă / 165
   7.2. Credinţă perceptivă şi conştiinţă reflexivă. Conversia reflexivă / 169
   7.3. Deschidere către lume şi suprareflecţie / 173
8. Vizibilul, invizibilul şi carnea / 176
9. Întreţeserea şi chiasmul. Încarnarea şi deschiderea către lume / 180

Capitolul V. Atitudine şi constituire estetică în gândirea lui Maurice Merleau-Ponty / 185
1. Atitudine estetică şi percepţie / 185
2. Lumea ca spectacol şi trăirea estetică / 189
   2.1. Intersubiectivitate şi lume culturală. Caracterul fermecător al artei / 193
   2.2. Trăire estetică şi dublă intenţionalitate / 198
3. Atitudinea ca putere a unui anumit spectacol şi percepţia estetică / 202
   3.1. Atitudine şi corporalitate / 202
   3.2. Atitudini judicativizante şi atitudini nonjudicativizante / 204
   3.3. Atitudine nonjudicativizantă şi non-filosofie / 209
   3.4. Atitudine artificială şi atitudine artistică. Coincidenţa artei cu filosofia / 211
   3.5. Atitudine estetică şi atitudine creatoare / 214
4. Atitudine estetică şi schemă afectivă / 216
   4.1. Eros, libido şi schema afectivă / 216
   4.2. Dorinţă şi satisfacţie estetică / 220
5. Lumea operei de artă şi reconstrucţia relaţiei eu-lume / 223
6. Satisfacţie estetică şi valorizare / 227
   6.1. Mecanismul hermeneutic al constituirii valorilor în genere / 227
   6.2. Valorizarea stratificată şi constituirea obiectului estetic / 231

Capitolul VI: Atitudinea estetică la Lucian Blaga şi Maurice Merleau-Ponty. Genealogia şi archeologia experienţei estetice / 235
1. Genealogia atitudinii estetice. Concepte fundamentale / 236
   1.1. Fondul Anonim şi anonimitatea orizontului pre-personal de existenţă / 236

1.2. Metafizica între mitologie şi hermeneutică / 241
1.3. Transpoziţii conceptuale şi transpoziţii senzoriale / 245
1.4. Matrice ideatică şi matrice stilistică / 248
1.5. Metaforă şi simbol / 251
1.6 Concluziile comparaţiei genealogice / 253
2. Archeologia atitudinii estetice / 255
2.1. Des-centrarea orizontului conştiinţei şi redefinirea naturii umane / 255
2.2. Inconştient şi atitudine estetică / 260
2.3. Inconştientul individual şi inconştientul colectiv ca ipostaze ale nimicului / 263

Capitolul VII: Concluzii generale / 267

Bibliografie / 275

Cuvânt prevenitor

Lucrarea de față redă spre publicare textul tezei de doctorat pe care am susținut-o în toamna anului 2017 la Facultatea de Filosofie a Universității din București, cu titlul *Antropologie şi atitudine estetică în transcendentalismul lui Lucian Blaga şi Maurice Merleau-Ponty* şi care a beneficiat de îndrumarea prof. univ. dr. Gheorghiță Geană. Am ales să nu aduc modificări şi adăugiri textului doctoral, pe de o parte din cauza faptului că timpul scurs de la susținere nu-mi permite o detaşare critică față de text şi, pe de altă parte, deoarece cred că este un gest de minimă onestitate față de cititori să mă prezint aşa cum am făcut-o şi în fața comisiei de examinare, fără cosmetizări şi adăugiri post-factum.

Prin urmare, cititorul se află în fața aceluiaşi text susținut la examenul doctoral, cu plusurile şi minusurile sale, cu luminişurile şi întunecimile sale, cu răspunsurile şi aporiile sale. Aceste „meandre" ale textului reclamă însă o serie de remarci preliminare care au rolul de a ghida preventiv privirea cititorului. Noima acestui *Cuvânt prevenitor* este, aşadar, dublă. Pe de o parte, el aduce o seamă de lămuriri privitoare la câteva aspecte de detaliu la care am reflectat în timpul scurs de la susținerea doctoratului şi, pe de alta, el răspunde unora dintre recomandările şi obiecțiile comisiei de examinare.

Trebuie spus încă din capul locului că efortul de a gândi conceptul de *atitudine estetică* în coordonatele gândirii contemporane m-a adus la confluența a mai multe domenii ale filosofiei şi ale ştiințelor umaniste în genere. Aici am găsit izvorul unora dintre prejudecățile noastre culturale care stau la originea gândirii postmoderne. De aceea, rog de pe acum cititorul să *nu* înțeleagă această sintagmă (*i.e.* „gândire postmodernă") cu prejudiciul de imagine pe care-l are postmodernitatea în genere. Gândirea postmodernă, aşa cum mă raportez la ea în paginile următoare, este un dat cultural în care trăim cu toții, indiferent că vrem sau nu. Ea nu este doar un curent trecător, ci o condiție istorică de care, cel puțin cei mai tineri dintre noi, nu ne putem „vindeca", oricât am apela la „remediile homeopate" ale studierii altor epoci ale filosofiei. Falsitatea acestor remedii nu este însă una absolută, ci constă tocmai în pretenția de a „scoate" gândirea din mediul în care s-a dezvoltat şi a-i oferi un altul, presupus „mai bun". Dar noi nu citim niciodată un text, aşa cum recunoaşte calculatorul un cuvânt într-o poză, ci îl investim cu propriile noastre supoziții, reflexe de gândire şi idei, care implacabil sunt (şi) de sorginte istorică. A nu se înțelege de aici că studierea textelor clasice ale filosofiei nu este benefică. Ea este, în opinia mea, chiar un imperativ. Dar

scopul acestui studiu nu e acela de a înțelege trecutul *ca trecut,* ci de a ne înțelege *pe noi înşine* mai bine, de a desluşi intricațiile prezentului.

Lucrurile stau astfel deoarece, înainte de a fi o doctrină anume, post-modernismul este o *forma mentis* care privilegiază gândirea hermeneutic-afectivă în fața gândirii riguros-raționale. Prin urmare, atâta timp cât nu mai credem că putem cuceri adevărul „gol-goluț" doar cu ajutorul rațiunii şi instrumentelor sale, cât timp avem conştiința faptului că orice înțelegere este, totodată, o interpretare, suntem postmoderni, indiferent dacă cercetăm textele homerice sau dadaismul. Or, tocmai deoarece nu este un „curent cultural", ci o „condiție istorică", post-modernitatea trebuie înțeleasă şi asumată, nu blamată şi refulată dintr-o dorință de distanțare față de un anumit gânditor sau „curent" de gândire. Cu această dorință de înțelegere mi-aş dori ca cititorii să lectureze paginile ce vor urma.

Totodată, țin să atrag de la început atenția asupra faptului că, în încercarea de a înțelege *ce anume* din ființa noastră ne face să apreciem arta şi frumosul în genere, a trebuit să explorez atât teritorii ce-mi erau familiare, cum ar fi ontologia umanului sau estetica, cât şi teritorii străine habitatului meu mental de la începutul cercetărilor doctorale, cum ar fi antropologia (în special cea culturală), psihanaliza sau biologia evoluționistă. Acest drum a fost lung şi nu lipsit de bifurcații aporetice, dar cum fiecare călător ia cu sine în periplul său ceva care să-i amintească de „acasă" şi să-l țină departe de rătăciri, eu am luat cu mine o constantă a preocupărilor mele filosofice – *perspectiva meontologică de a privi filosofia*. Aceasta presupune, înainte de toate, o disciplină a privirii de a se uita dincolo de „ce *sunt* lucrurile", către nimicul care le originează şi le dă sens, o privire dincolo de ființa lucrului, care revelează lipsa originară de temei din spatele oricărei gândiri filosofice şi, de altminteri, din spatele oricărei gândiri în genere.

Un astfel de exercițiu meontologic nu este lipsit de importanță în ordine filosofică deoarece suntem obişnuiți să plecăm în căutările noastre mai mult sau mai puțin livreşti de la o credință fundamentală, care însă nu este fundamentată pe nimic şi nici nu poate fi fundamentată pe nimic: aceea că *lucrurile pe care le percepem şi le cercetăm există, sunt ceva, au ființă* – fie că această ființă este o ființă „intențională" sau „reală". Astfel, tindem să pierdem cel mai adesea din vedere faptul că privirea noastră, cu tot „bagajul" său conceptual, este cea care le *dă* ființă şi, totodată, ne punem în pericolul de a „vâna fantome" – fantome ale gândirii, fantome ale imaginației, fantome ale propriului nostru sine. Pentru a evita această rătăcire, trebuie să dăm nimicului ceea ce-i al lui, anume rolul de *principiu,* de „începătură" a oricărei uimiri şi cercetări filosofice.

Fără îndoială că greutățile acestui mod de a gândi sunt mari, mai ales deoarece, după mai bine de două milenii de gândire filosofică orientată spre ființă, am uitat cum să privim nimicul. În tendința noastră naturală de a înțelege *ce* sunt lucrurile, nu reuşim decât în mod excepțional să păstrăm nimicul în nimicnicia sa. Obişnuiți cu obiectele obişnuite ale gândirii noastre, cu „existențele" acestei lumi,

noi uităm că nimicul este o idee fără chip şi mereu îl întruchipăm – îi dăm formă, îl substanţializăm, îl ipostaziem. Lucrurile stau astfel deoarece vrem să înţelegem *ce* este nimicul, şi prin acest *ce* vizăm deja o „esenţă" sau o „ceinţă", cum se exprima Dimitrie Cantemir. Aşa că prima „asceză" mentală ce trebuie făcută este aceea de a ne abţine să gândim nimicul cu implicarea vreunui sens substanţial, de a *nu* încerca să vizăm *fenomenul nimicului în sine* – lucru de altfel cu neputinţă –, ci mai degrabă modul în care noi îi confecţionăm ipostaze sau măşti prin simpla vizare intenţională.

Doar astfel, cred eu, putem surprinde modul de funcţionare al atitudinii estetice, care este tocmai o *modalitate originară de a da fiinţă obiectului* pe care îl numim „estetic". Ea, împreună cu restul atitudinilor noastre (ex. cea etică, cea religioasă, cea ştiinţifică) formează un sistem complex de modalităţi de raportare la lume şi de donaţie de fiinţă, care încă se aşteaptă a fi studiat în toată complexitatea sa. Motivul acestei stări de fapt este acela că, chiar şi în vremurile noastre, filosofia are o abordare preponderent cognitivistă, care privilegiază atitudinea ştiinţifică şi care impune un anumit model de cunoaştere, incompatibil cu ceea ce am numit „cunoaştere estetică" sau „cunoaştere afectivă".

Pentru a putea ocoli această tendinţă a filosofiei către o abordare cognitivistă, am încercat o dis-locare a gândirii celor doi filosofi studiaţi, dis-locare care a necesitat însă şi o serie de resemantizări conceptuale şi inovaţii terminologice asupra cărora am atras atenţia la locul potrivit. De aceea, cititorul ar trebui să ia în seamă încă de la început faptul că, oricând se află într-un astfel de context, înţelegerea prealabilă a respectivului concept trebuie „pusă în paranteze", deoarece ar putea mai mult încurca. Am ales o astfel de cale în favoarea inovaţiei conceptuale deoarece, încă de la Kant, apare în filosofia modernă ideea că este de preferat resemantizarea unui concept al cărui înţeles actual este „impropriu" faţă de înţelesul său originar-istoric, în locul inventării unuia nou doar de dragul noutăţii[1], practică în care pare-mi-se că filosofia contemporană se complace poate prea des. Când scriu aceste rânduri, am în minte în special conceptele legate de metodologia de comparaţie meontologică, anume cel de *genealogie meontologică*

[1] „În ciuda marii bogăţii a graiurilor noastre, gânditorul se găseşte deseori stingherit când e vorba să găsească o expresie care să redea exact conceptul lui şi în lipsa căreia el nu se poate face înţeles bine nici altora, nici chiar lui însuşi. A făuri cuvinte noi e o pretenţie de a legifera în materie de limbi vorbite, pretenţie care reuşeşte rareori, şi înainte de a recurge la acest mijloc disperat este prudent să căutăm într-o limbă moartă şi savantă, pentru a vedea dacă se găseşte în ea acest concept împreună cu expresia lui adecvată; şi chiar dacă vechea lui folosire ar fi devenit incertă, din cauza neglijenţei autorilor ei, totuşi e mai bine să se consolideze sensul care-i era propriu (...) decât să se piardă totul numai fiindcă ne facem inteligibili." (Immanuel Kant, *Critica raţiunii pure*, traducere de Nicolae Bagdasar şi Elena Moisuc, Ediţia a III-a îngrijită de Ilie Pârvu, Editura IRI, Bucureşti, 1998, pp. 282-283).

şi de *archeologie meontologică*. Acestea trebuie înțelese într-un sens etimologic-grecesc, nu în sensul cu care s-au consacrat în filosofia contemporană în scrierile lui Michel Foucault.

Rămânând în sfera gândirii kantiene, mai vreau să aduc o ultimă clarificare, care vizează folosirea în paginile ce urmează a termenilor de „transcendental" şi „transcendentalism". Ei trebuie priviți într-un sens larg ce apare, de altfel, şi în textele kantiene, pe lângă sensurile mai specializate. Se poate numi „*transcendentală* orice cunoaştere care se ocupă în genere nu cu obiecte, ci cu modul nostru de cunoaştere a obiectelor, întrucât acesta este posibil *a priori*"[2]. Aşadar, transcendentalismul este o *tendință a gândirii*, o modalitate de abordare a filosofiei, care implică un „deja-disponibil", un „prealabil", pe baza căruia gândirea însăşi se constituie. Din perspectiva cercetării noastre, nu contează dacă acest „prealabil" este un „deja-constituit" de tip cultural-inconştient – cum pare a sugera Lucian Blaga în cazul matricei stilistice – sau un sediment al experienței trăite, format la nivel existențial, ca în cazul lui Maurice Merleau-Ponty. Pentru scopurile cercetării noastre, distincția dintre un *a priori* în sens tare – ce poate fi găsit la Lucian Blaga – şi un *a priori* în sens slab – ce poate fi văzut la Merleau-Ponty – nu se aplică. Deşi sensurile în care este gândit acest „prealabil" sunt diferite, ele denotă aceeaşi tendință comună filosofiei celor doi, anume aceea de a da o mai mare atenție *modului* în care cunoaştem obiectele, decât „obiectelor însele".

Prin urmare, *transcendentalismul* nu face trimitere la o doctrină în genere, ci la o anumită condiție a gândirii filosofice contemporane, moştenită ca atare din modernitate, anume aceea de a renunța la pretenția cunoaşterii „realității înseşi" în favoarea cercetării „lumii conştiinței". E adevărat că ambiguitatea provine aici de la nivel lingvistic, unde sufixul „-ism" (lat. -ismus, gr. -ισμός) este unul polisemantic şi, pe lângă înțelesul de „doctrină" sau „sistem" (un înțeles derivat şi neoriginar de altfel), poate da cuvintelor cărora li se alătură, printre altele, şi înțelesul de „tendință" sau „condiție" (chiar în sens medical – de exemplu, „anevrism", „reumatism" etc.). În cazul lucrării de față, transcendentalismul este o condiție a gândirii, o tendință asumată adesea chiar inconştient, similară „sincretismului" gândirii elenistice, de exemplu, şi tocmai de aceea nu trebuie învestit cu alte înțelesuri.

În fine, rezerv ultimele rânduri ale *Cuvântului prevenitor* pentru a mulțumi acelor persoane datorită cărora cercetarea de față a fost posibilă. În primul rând, îi mulțumesc profesorului Gheorghiță Geană pentru amabilitatea cu care m-a acceptat ca doctorand al său şi pentru răbdarea cu care mi-a ghidat primii paşi în lumea fascinantă a antropologiei culturale. Îi mulțumesc profesorului Viorel Cernica pentru sprijinul călduros acordat de-a lungul timpului şi pentru faptul că, prin cărțile şi cursurile sale, mi-a dat nimicul să-l gândesc. Îi

[2] *Ibidem*, p. 66.

mulțumesc, de asemenea, profesorului Constantin Aslam, care mi-a deschis privirea către un domeniu unde se aflau multe răspunsuri pe care eu le căutam în zadar în alte locuri, anume estetica filosofică. Nu în ultimul rând, dedic această carte părinților mei, care, într-un context istoric ce nu le oferea nici un motiv riguros, au pus afectivitatea înaintea rațiunii de fiecare dată când m-au susținut în proiectele mele privitoare la filosofie sau la filologia clasică, dovedind astfel că ei înşişi au o gândire de coloratură postmodernă – lucru pentru care îi admir.

Introducere

Prezenta teză de doctorat ia în cercetare problema atitudinii estetice şi a constituirii transcendentale a obiectului estetic în contextul filosofiei contemporane printr-o comparaţie între Lucian Blaga şi Maurice Merleau-Ponty. Pe această cale urmărim să oferim o perspectivă asupra redefinirii naturii umane şi a filosofiei în întregul său ca urmare a problemelor ridicate la începutul epocii postmoderne[1] de apariţia antropologiei culturale şi definirea ei drept ştiinţă ce studiază, printre altele, şi *condiţia umană*[2]. Prin această redefinire, după cum vom argumenta, omul nu mai este văzut ca *fiinţare raţională*, ci *ca fiinţare dis-pusă afectiv,* motiv pentru care întreg orizontul de studiu al filosofiei se reconfigurează, apărând în centrul discuţiei filosofice o seamă de teme marginale sau chiar ignorate complet de filosofia tradiţională.

Prin urmare, demersul nostru vizează argumentarea, între altele, a următoarelor teze: 1) că la începutul epocii postmoderne a avut loc o redefinire a esenţei umane care a avut ca efect o reconfigurare a întregului orizont al gândirii filosofice, fapt ce 2) a fost prilejuit de o criză impusă de descoperirile nou apărutei antropologii culturale; 3) în urma acestei redefiniri, omul a fost gândit, în esenţa sa, ca fiinţare dis-pusă afectiv sau fiinţare estetizantă şi, drept consecinţă, 4) estetica a dobândit o importanţă fundamentală pentru filosofie.

---

[1] Vom defini în mod convenţional Postmodernitatea ca epocă a gândirii filosofice care începe odată cu Nietzsche şi se manifestă printr-o tendinţă de a incorpora în gândirea filosofică viaţa însăşi, alături de dispoziţiile afective concrete ale omului. Pe scurt, gândirea postmodernă este o gândire anti-tradiţionalistă, antimetafizică, antiesenţialistă şi orientată spre trăirea concretă mai degrabă decât către concepte abstracte. Din lista curentelor filosofice ce pot fi incluse în această tendinţă fac parte fenomenologia, hermeneutica, existenţialismul, deconstructivismul ş.a. Pentru moment ne vom rezuma doar la această descriere succintă, urmând ca temeiurile ei să fie dezvoltate în cercetarea ce urmează.

[2] „Antropologia este o disciplină cu rădăcini atât în ştiinţele biologice, cât şi în ştiinţele umaniste şi antropologii au fost de ceva vreme implicaţi în strângerea de informaţii şi testarea de teorii privitoare la condiţia umană.” (Joann Jacoby, Josephine Z. Kibbee, *Cultural Anthropology. A Guide to Reference and Information Sources*, Second Edition, Unlimited Libraries, London, 1991, p. 50).

Aşa stând lucrurile, trebuie să subliniem încă de la început că ceea ce ne interesează în această cercetare nu este estetica[3], într-un sens restrâns, didactic, ci ceea ce această disciplină ne scoate la iveală privitor la ființa omului însuşi ca viețuitoare dis-pusă afectiv. Cu alte cuvinte, suntem interesați *de o atitudine a omului* care se manifestă în primul rând în legătură cu arta, dar se poate manifesta şi în legătură cu alte obiecte sensibile sau intelectuale. În calitate de modalitate a omului de a se deschide către lume, problema *atitudinii estetice* devine centrală filosofiei şi începe se impregneze toate domeniile acesteia abia odată cu Postmodernitatea, când, după cum vom vedea, deschide un nou orizont de explicitare hermeneutică a naturii umane.

Avem, aşadar o distincție ce trebuie clarificată din capul locului: cea dintre estetică şi atitudine estetică. Pe de o parte, disciplina filosofică numită „estetică" este acel domeniu tematic de filosofare în care sunt explicitate diverse fenomene privitoare la trăirea provocată de obiecte artistice în genere. Încă din secolul al XVIII-lea, ea a fost definită de Alexander Baumgarten din perspectivă cognitivă ca „ştiință a cunoaşterii sensibile" (lat. *scientia cognitionis sensitivae*, ger. die *Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis*)[4] şi are drept subiect principal de studiu „frumosul artistic". Atitudinea estetică, pe de altă parte, aşa cum o înțelegem noi, nu ține de o disciplină propriu-zisă, ci este o structură înscrisă în constituția de ființă a omului. Ea este fundamentul ontologic care asigură posibilitatea constituirii esteticii în calitate de disciplină filosofică şi are un spectru de aplicabilitate mult mai mare. Ea se poate manifesta în legătură cu orice obiect al lumii cotidiene, atunci când sensul său este transfigurat şi intră în joc contemplarea prin anumite categorii, diferite de cele ale intelectului, numite îndeobşte „categorii estetice".

---

[3] Pe parcursul lucrării de față vom opera cu o distincție sistematică între estetică şi filosofia artei. Dacă prima disciplină studiază trăirea estetică şi mecanismele sale ontologice ce țin de ființa omului, cea de-a doua studiază statutul ontologic al operei de artă. Pe de o parte avem o ontologie a umanului și, pe de cealaltă, o ontologie a obiectului artistic. Fără îndoială că cele două discipline sunt legate intim laolaltă de atitudinea estetică ce trebuie să fie pusă în joc în ambele cazuri, dar ele se diferențiază la nivelul discursului factic ca două „regiuni ontologice" diferite. Pe de o parte, în cazul filosofiei artei avem o cercetare din perspectiva atitudinii estetice a regiunii ontologice a obiectelor artistice și, de cealaltă parte, avem o cercetare din perspectiva atitudinii estetice a regiunii ontologice a umanului. Pentru mai multe detalii privitoare la această distincție, a se consulta Constantin Aslam, Cornel-Florin Moraru, *Curs de filosofia artei. Mari orientări tradiționale şi programe contemporane de analiză*, Volumul 1: Filosofia artei în premodernitate, Editura UNArte, București, 2017, p. 32 *sqq.*

[4] Alexander Baumgarten, *Teoretische Äesthetik: Die Grundlegenden Abschnitte der Aesthetica (1750/58)*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1983, §1.

Pentru a înțelege însă resorturile redefinirii filosofiei în postmodernitate şi emergența atitudinii estetice ca temă centrală de cercetare, trebuie să adoptăm şi o *perspectivă istorică*. Or, dacă privim retrospectiv la istoria filosofiei observăm că una dintre primele definiții ale acestei discipline a fost aceea de „*artă a răsucirii sufletului*"[5] de la „lumea devenirii", către „lumea ideilor", de la ființările individuale şi trecătoare către ființa universală, necesară şi eternă. Interesant şi paradoxal totodată este însă faptul că, definindu-se pe sine ca „artă a răsucirii", filosofia nu prea şi-a „răsucit privirea" asupra problemei artei în genere şi a constituirii obiectului estetic în mod special. Deşi avem nişte încercări izolate şi mai înainte, abia odată cu venirea Modernității estetica s-a constituit ca disciplină filosofică de sine stătătoare prin Alexander Baumgarten, un gânditor din şcoala lui Christian Wolff care a scris în anul 1750 primul tratat de estetică[6]. Acest context de apariție ni se pare în mod special interesant deoarece denotă faptul că nu vreo înclinație personală sau vreo preferință circumstanțială a dat impulsul naşterii esteticii, ci tocmai necesitatea, dictată de rațiunea suverană, de a prinde absolut toate fenomenele lumii într-un sistem enciclopedic al filosofiei.

Aşadar, chiar dacă estetica s-a născut mai târziu, ea s-a născut grație unei necesități ce ține de chiar felul de a fi al cercetării filosofice aşa cum era ea concepută la începutul Modernității ca sistem al rațiunii[7]. Dar pretențiile totalizatoare şi raționalizante ale filosofiei nu s-au născut peste noapte, la trecerea dintre gândirea scolastică şi cea modernă. Încă de la Heraclit *rațiunea,* în ipostaza de λόγος[8] cosmic, a pus bazele acestei direcții şi a pus filosofia pe făgaşul său. A fost însă nevoie ca gândirea însăşi să absolutizeze rațiunea ca natură umană căreia i se supune întreaga lume şi să năzuiască la construcția pur teoretică a unui „sistem al rațiunii" care să includă toate aspectele lumii sub un singur set de principii date de rațiunea însăşi sau, în cel mai bun caz, „judecate" de rațiunea însăşi[9].

Pe această cale observăm un lucru paradoxal: acela că există un motiv comun al apariției esteticii ca disciplină filosofică şi al marginalității acesteia în

---

[5] *Cf*. Platon, *Republica,* 549c-d.

[6] Alexander Baumgarten, *Teoretische Äesthetik: Die Grundlegenden Abschnitte der Aesthetica (1750/58)*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1983.

[7] „Sistemul este *lege a ființei*, şi el este propriu *Dasein*-ului modern, iar sistemul şi caracterul de sistem desemnează poziția modificată a cunoaşterii în adevăratul ei temei şi în adevărata ei amploare." Martin Heidegger, *Sistemul filosofic şi constituirea lui în epoca modernă*, în F.W.J. Schelling, *Filosofia artei. Despre relația artelor plastice cu natura*, traducere de Radu Gabriel Pârvu, traducere şi notă introductivă de Gabriel Liiceanu, Studiu introductiv de Gabriel Liiceanu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1992, p. 553).

[8] Cf. Heraclit, DK B, 1.

[9] Cf. Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, traducere de Nicolae Bagdasar şi Elena Moisuc, Ediția a III-a îngrijită de Ilie Pârvu, Editura IRI, Bucureşti, 1998, p. 23.

orizontul problemelor filosofice. Aceeaşi definiţie a omului ca *fiinţare raţională*, prezentă explicit la Aristotel[10], dar subînţeleasă de mai mulţi gânditori prearistotelici începând cu Heraclit, a fost cea care a orientat filosofia într-o direcţie cognitivistă şi a făcut-o să ignore – sau chiar să „izgonească" din cetatea filosofiei[11] – problemele ridicate de afectivitatea umană. Încă din primele fragmente filosofice privitoare la artă, ea s-a arătat mai degrabă ca o formă de magie care, prin fermecarea noastră la nivel afectiv, face ca „amăgirea să ne cuprindă mintea"[12]. Pentru a contracara acest pericol, omul trebuia să dea ascultare „*spusei* (μῦθος) Zeului"[13], aceeaşi spusă care, în calitate de λόγος, era rostuitoare a κόσμος-ului în întregul său la Heraclit. Aşadar, lumea însăşi şi arta trebuiau constituite prin raţiune iar, din perspectiva acesteia din urmă, arta ori nu reprezintă mare lucru, ori, mai rău, este o sursă de corupere deoarece „înflăcărează" emoţiile iraţionale şi aduce cu sine seducerea omului în direcţia unei lumi ireale şi fantomatice din spatele petelor de pe pânza tabloului. Ironia sorţii face ca, la mai bine de două milenii distanţă, aceeaşi raţiune să dicteze filosofiei *instituirea esteticii* ca disciplină aparte, subsumată unui sistem.

Din păcate, această instituire, fiind dictată tot de raţiunea suverană, nu a adus mari schimbări în percepţia problemelor legate de artă în rândul filosofilor. Din perspectivă cognitivistă, estetica rămâne o disciplină marginală, necesară *completării sistemului*, dar departe de a fi necesară în sine şi pentru sine. Acesta este şi motivul pentru care, până la Schopenhauer, dar mai ales la Nietzsche, estetica este o disciplină în care majoritatea gânditorilor se aventurează mai degrabă din obligaţie faţă de raţiune decât din uimire autentică. Afirmaţia tocmai făcută nu trebuie înţeleasă însă în sens valoric. Pentru a dezvolta o concepţie estetică riguroasă, un filosof nu trebuie, neapărat, să fie cunoscător şi pasionat de artă. Bunăoară, despre Kant, de la care avem una dintre cele mai complexe şi ofertante teorii ale judecăţii estetice, ştim că nu a avut acces la arta „mare" a vremii sale şi că, după chiar propriile-i cuvinte, a scris *Critica facultăţii de judecare* pentru că „o critică a raţiunii pure, adică a facultăţii noastre de a judeca conform principiilor *a priori*, ar fi incompletă dacă critica facultăţii de judecare (...) nu ar fi tratată ca parte a ei"[14].

Prin urmare, scopul demersului nostru este ca, pornind de la observaţiile istorice tocmai făcute să punem în lumină simptomele cele mai importante ale

[10] Aristotel, *Politica*, 1253a.
[11] Cf. Platon, *Republica*, p. 595a *sqq.*
[12] Empedocles, DK B, 23.
[13] *Ibidem.*
[14] Immanuel Kant, *Critica facultăţii de judecare*, traducere, studiu introductiv, studiu asupra traducerii, note, bibliografie selectivă, index de concepte româno-german, index de concepte, de Roduca Croitoru, Editura All, Bucureşti, 2007, p. 48.

redefinirii filosofiei în Postmodernitate ca o „a doua răsucire a privirii". În vederea acestei sarcini, ne vom folosi de comparația dintre rolul pe care atitudinea estetică îl joacă în gândirea lui Lucian Blaga şi în cea a lui Maurice Merleau-Ponty, prilej cu care vom observa că, deşi se diferențiază atât la nivelul metodei de cercetare, cât şi la nivelul tematizării, există mai multe tendințe care fac ca cele două gândiri analizate să fie străbătute de acelaşi spirit postmodern. Dacă filosofia tradițională priveşte către orizontul rațional-abstract al *lumii ideilor*, filosofiile studiate privesc către un orizont preteoretic, antepredicativ şi prepersonal de existență care este, în sensul cel mai propriu al cuvântului, pre- sau chiar in-conştient.

Lucrurile stau astfel deoarece, sub orizontul conştiinței rostuit de un *cogito* discursiv, Lucian Blaga şi Maurice Merleau-Ponty încearcă să regăsească un orizont anonim la care orice creație culturală, în genere, şi artistică, în speță, se raportează. Acest orizont, după cum ni se va revela, este un orizont al afectivității care, din perspectiva „celei de-a doua răsuciri", se constituie ca temă fundamentală de cercetare pentru filosofie şi care ne forțează să regândim din temelii ființa omului ca *viețuitoare dis-pusă afectiv* sau *viețuitoare estetizantă.* Prin astfel de resorturi, atitudinea estetică părăseşte marginalitatea în care a fost condamnată de tribunalul rațiunii şi pătrunde în chiar inima cercetării filosofice şi în definiția ontologică a omului însuşi.

Schimbarea de atitudine care vine cu gândirea postmodernă impune, credem noi, şi o altă orientare metodologică. De aceea, în paginile cercetării de față vom încerca să dis-locăm gândul celor doi gânditori şi, cu ajutorul unei hermeneutici pre-judicative[15], să-l plasăm pe un teren meontologic[16]. Prin aceste operații, vom putea urmări cu mai mare claritate modul în care, gândirea lui Lucian Blaga şi cea a lui Maurice Merleau-Ponty sunt, de fapt, *tautologice la nivel meontologic şi contradictorii la nivel discursiv*[17]. Să explicăm pe scurt ce înțelegem prin această afirmație.

---

[15] Folosim termenul de „hermeneutică pre-judicativă" într-un sens similar celui folosit de Viorel Cernica, pentru care el denotă „interpretarea originară a unor subiecte de experiență, aplicând o *epoché* radicală prin care este suspendată valabilitatea tuturor prejudecăților noastre de tipul «judecăți valabile pentru oricine, oriunde şi oricând»" (Viorel Cernica (coord.), *Studii de hermeneutica pre-judicativă şi meontologie*, vol. I, Editura Universității din Bucureşti, Bucureşti, 2016, p. 15).

[16] Meontologia este disciplina filosofică care se defineşte ca discurs asupra nimicului şi a fenomenelor conexe acestuia cum ar fi neființa, inconştientul, incognoscibilul, inefabilul etc.

[17] Atenționăm asupra faptului că, în contextul de față, conceptul meontologic de „tautologie" nu se referă la acel concept al logicii formale care denotă valabilitatea universală a unei propoziții şi nici la conceptul lingvistic conform căruia tautologia este rostirea aceleiaşi idei cu cuvinte diferite. În sensul folosit aici, tautologia se referă la experiențele non-judicative care stau la baza enunțurilor noastre teoretice şi denotă

Experiența estetică a fost, încă din Antichitatea greacă, pusă în legătură cu entități inefabile şi incognoscibile. Cel mai bine poate fi observat acest lucru în tradiția platonică şi neoplatonică, unde Frumosul este gândit ca idee supremă şi, alături de Unu şi Bine, este situat *dincolo de ființă*[18] şi pus în legătură cu *dorința* (ἔρως)[19]. Asta face ca, în ordine epistemologică, noi să nu sesizăm aceste „idei supreme" prin rațiune şi discurs. Mai mult decât atât, ele nu pot dobândi nici măcar o „constituire obiectuală" propriu-zisă deoarece, fiind dincolo de ființă, ele sunt mai degrabă nimic decât ceva. Singurul mod în care obiectul estetic se poate constitui este, prin urmare, cu ajutorul unui fel de „constituire afectivă", care, după cum vom vedea, se prezintă în tiparele unei hermeneutici aparte. De aceea, „obiectul" experienței estetice este întotdeauna un fel de *ipostază a nimicului*, un obiect care, deoarece nu poate fi rostit şi definit rațional, rămâne într-un anume fel inefabil, incognoscibil, asaltat de motivații sau pasiuni inconştiente şi fără un statut ontologic bine delimitat.

Dacă aşa stau lucrurile, *putem gândi nimicul, în acest context, în sensul de „neconstituire"*, sens cu care ne vom referi în mod sistematic la acest fenomen pe parcursul lucrării de față. Drept urmare, prin hermeneutica afectivă ce dă naştere obiectului estetic, noi reuşim să surprindem la nivel afectiv ceva din această neconstituire fundamentală, dar, în acelaşi timp, o şi ipostaziem în „ceva", în speță, într-un obiect estetic. Motivul acestui reflex stă în natura conştiinței înseşi – conform principiului intenționalității noi nu putem viza ceva decât în mod obiectual. Nimicul *ca nimic* nu poate fi nicicum vizat de vreun act intențional. Prin urmare, ceea ce „este nimic" va fi de fiecare dată constituit, chiar împotriva naturii sale şi a voinței noastre, devenind astfel *ceva*. Spre exemplu, privind o operă de artă, încercăm să justificăm sentimentul de satisfacție pe care-l avem indicând anumite elemente de coloristică, de compoziție, de tehnică picturală etc. Cu toate acestea, ceea ce ne-a cauzat efectiv trăirea estetică nu a fost nimic din toate acestea. Ele sunt doar urmări ale ipostazierii unei experiențe non-judicative într-un context conceptual. Opera de artă însăşi, ca obiect estetic, este o ipostază a nimicului ceea ce este echivalent, în termenii lui Theodor Adorno, cu faptul că „prin simplul fapt că există, operele de artă postulează existența unei realități inexistente"[20]

---

acea situație în care, pornind de la aceleaşi experiențe non-judicative, se pot dezvolta teorii diferite sau chiar contradictorii la nivelul tematizării discursive.

[18] Plotin, *Enneade*, I, 6, 9.

[19] *Cf.* Platon, *Banchetul*, traducere, studiu introductiv şi note de Petru Creția, Humanitas, Bucureşti, 2006; Platon, *Phaidros*, traducere de Gabriel Liiceanu, în Platon, Opere IV, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983; Plotin, *Enneade*, I, 6, 4.

[20] Theodor W. Adorno, *Teoria Estetică,* traducere din limba germană de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eşianu, Coordonare, revizie şi postfață de Andrei Corbea, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005, p. 87.

Astfel, atingem prima dintre cele două „legi generice" ale oricărei interpretări meontologice, anume aceea că *orice ipostaziere a nimicului se face într-un anumit context conceptual.* Nimicul ipostaziat în domeniul ontologiei este neființa, în domeniul psihologiei – inconştientul, în domeniul lingvisticii – inefabilul, în domeniul epistemologiei – incognoscibilul, în domeniul esteticii – obiectul estetic ş.a.m.d. Prin urmare, fiecare ipostaziere a nimicului are o anumită *genealogie* care-i oferă *topos*-ul de manifestare în domeniul conştiinței. Acest „context genealogic" dă sens şi greutate ipostazierii, în-ființând astfel ceea ce, mai înainte, nu era decât o presimțire vagă de ordin afectiv. În încercarea noastră de a arăta asemănarea gândului lui Lucian Blaga şi a lui Maurice Merleau-Ponty vom încerca să punem în lumină *genealogia similară* în care viziunile lor despre atitudinea estetică şi despre constituirea obiectului estetic iau naştere. Astfel, ne putem asigura că, indiferent de deosebirea de tematizare şi de atitudine teoretică adoptată, *experiența meontologică* ce stă drept principiu al celor două concepții este aceeaşi.

Pe de altă parte însă, trebuie să fim conştienți de faptul că, pe lângă contextul conceptual ce defineşte orice *genealogie*, ipostazierea nimicului în orizontul conştiinței se face şi după un anumit principiu, care asigură coerența întregului orizont. În mod tradițional, principiul acesta era cel al rațiunii deoarece omul însuşi era gândit ca ființare rațională. Filosofia contemporană însă, după cum am sugerat deja, favorizează o constituire după principiul afectivității, omul fiind definit – implicit sau explicit – ca ființare cu dis-poziție afectivă. Această a doua lege a oricărei interpretări meontologice spune, în alte cuvinte, că *orice ipostaziere are o „archeologie"*, „ghidare principială" după care paradoxala constituire a nimicului este de fiecare dată făcută. Prin urmare, pentru ca demersul nostru să fie coerent din punct de vedere meontologic, va trebui să punem în lumină atât diferențele, cât şi asemănările arheologice dintre cele două sisteme de gândire.

În acest punct trebuie însă să atenționăm asupra faptului că *genealogia* şi *archeologia* unei ipostazieri a nimicului nu trebuie să fie confundate cu conceptele metodologice omofone de inspirație nietzscheană care se regăsesc la Michel Foucault. Pentru gânditorul francez, *archeologia* „descrie discursurile ca pe nişte practici specificate în elementul arhivei"[21] adică în elementul „*sistem[ului] general al formării şi transformării enunțurilor*"[22]. Ea are, prin urmare, de-a face cu un complet alt domeniu, cel al textelor şi, în ultimă instanță, al istoricității scrierii, radical diferit de orizontul de constituire al conştiinței umane, la care se referă *archeologia* în sensul nostru. În mod similar stau lucrurile şi cu genealogia lui Foucault, care este o modalitate de a face o „istorie a prezentului" sau o „critică a ideilor şi practicilor care ascund contingența vieții

[21] Michel Foucault, *Arheologia cunoaşterii*, traducere, note şi postfață de Bogdan Ghiu, Editura Rao, București, 2006, p. 164.
[22] *Ibidem*, p. 162.

umane după perspective anistorice sau de dezvoltare formale"[23]. După cum se poate vedea fără un efort de explicitare suplimentar, nici una dintre aceste metode nu are în spate o experiență a nimicului sau a altui fenomen meontologic, sesizat ca atare sau con-simțit măcar la nivel afectiv. Prin urmare, ele sunt radical diferite de conceptele meontologice pe care noi le avem în vedere.

Acestea fiind spuse şi metodologia după care se va ghida cercetarea fiind schițată, trebuie să mărturisim că, deşi literatura secundară este disponibilă din plin în cazul ambilor filosofi, ea reflectă, de obicei, alte perspective metodologice decât cele pe care le-am expus mai sus. Din câte avem cunoştință, nu s-a publicat până în acest moment o interpretare sistematică şi metodologică a gândirii lui Lucian Blaga sau a lui Maurice Merleau-Ponty din perspectivă meontologică. Aşadar, demersul nostru este posibil să se desprindă pe alocuri, prin parcursul şi metodologia sa, de alte încercări exegetice actuale. Din acest motiv, trimiterile pe care le vom face la literatura secundară trebuie considerate mai degrabă ca *ilustrări aproximative* ale poziției noastre, decât ca temeiuri de sine stătătoare în argumentare. Ele vin să dea mai multă intuitivitate sau, în unele cazuri, să completeze perspectiva prezentată, însă linia de desfăşurare a cercetării noastre urmăreşte, în genere, o logică diferită de cea în care ele au fost inițial rostite.

În cazul gânditorului român, în mod special, starea literaturii exegetice actuale mai ridică şi o altă problemă: deşi s-a scris foarte de mult despre Lucian Blaga în genere[24], domeniul esteticii sale filosofice a fost, în mare parte, lăsat descoperit deoarece majoritatea comentariilor la estetica sa sunt făcute de literați, nu de filosofi, motiv pentru care ele răspund unei alte ordini conceptuale şi metodologice decât cea a filosofiei. În cazul celorlalte domenii ale gândirii blagiene, cele care formează nucleul epistemologico-metafizic, lucrurile stau mai bine întrucât sunt mai multe studii filosofice, însă şi aici ne-am lovit de o dificultate. O bună parte din literatura secundară scrisă despre Blaga înainte de Revoluția din 1989 este inutilizabilă din cauza nuanțelor doctrinare prea evidente.

În aceste condiții, vom încerca să folosim cât mai rodnic acele lucrări exegetice pe care le-am găsit utile şi să evităm pe cât posibil disputele privitoare la diversele puncte de vedere, diferite de ale noastre, prezentate în literatura secundară. Procedăm astfel sub constrângerea dorinței de a oferi un text cât mai bine structurat, cu un fir călăuzitor clar şi cu o metodologie deja anunțată, care să nu aibă prea multe divagații critice care suspendă pe moment firul argumentativ general cu probleme care, până la urmă, nu aduc un plus de înțelegere consi-

[23] Mark Bevir, *What is Genealogy* in Journal of the Philosophy of History 2 (2008), p. 274.

[24] Atât de mult s-a scris despre opera lui Lucian Blaga, încât este una dintre puținele personalități culturale române care beneficiază de propria sa, Biblografie (Ilie Rad. Vatamaniuc, *Lucian Blaga, 1895-1961. Bibliografie*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică Bucureşti, 1977).

derabil şi, pe deasupra, îngreunează lectura. Excepție de la acest principiu vom face doar atunci când considerăm că o anumită poziție exegetică, intrată deja în conştiința filosofică a publicului, riscă să zădărnicească eforturile noastre.

Dacă, în fine, punem cap la cap considerațiile tematice şi metodologice expuse mai sus, putem obține deja o prefigurare a cuprinsului cercetării noastre. Plecăm de la premisa unei „a doua răsuciri" a privirii filosofice, prilejuită de descoperirile antropologiei culturale, prin care gândirea postmodernă se întoarce din *topos*-ul abstract al universalului, în care a fost pusă de definiția naturii umane ca rațiune, la un orizont existențial preteoretic concret. Această întoarcere nu se face, însă, în mod naiv, ci trăgând învățăturile lungului ocol prin „lumea ideilor" şi orientându-se către o hermeneutică pre-judicativă sau existențială care îşi propune să ia în calcul şi „sensurile mute" ale afectivității, laolaltă cu situația factică în care subiectul se află. Cele două răsuciri ale privirii se înfățişează astfel ca două moduri de a concepe natura umană, stabilite prin îndelungi dispute culturale ce marchează întreaga istorie a filosofiei, dar care se precipitează în două perioade relativ punctuale – epoca clasică a filosofiei greceşti şi perioada de cumpănă dintre secolele al XIX-lea şi al XX-lea. Aşa cum, în vremea lui Platon şi în perioada anterioară ei, s-a dus o „gigantomahie" pentru problema ființei şi constituirea filosofiei ca ştiință (după criteriile ştiințifice ale vremii)[25], la începutul Postmodernității s-a dus o altă gigantomahie, prin care filosofia a fost nevoită să se redefinească din temelii pentru a supraviețui, ca disciplină autonomă, şocului venit dinspre alte ştiințe umaniste şi, în special, dinspre antropologia culturală şi socială. Primul capitol va trata aceste două mari dispute care au ca rezultat două definiții ale naturii umane prin intermediul cărora privirea filosofică şi-a organizat (şi îşi organizează încă) orizontul de cercetare.

Cel de-al doilea şi cel de-al treilea capitol vor aborda problema orizontului preteoretic de existență al omului, respectiv a concepției privitoare la atitudinea estetică şi a constituirii obiectului estetic în contextul gândirii lui Lucian Blaga. Întrucât am spus că redefinirea filosofiei în Postmodernitate priveşte, pe de o parte, coborârea într-un orizont preteoretic de existență al omului şi, pe de altă parte, privilegierea atitudinii estetice, ne propunem ca, pentru fiecare dintre cei doi filosofi luați în discuție, să urmăm această împărțire sistematică. Prin urmare, în cel de-al doilea capitol vom arăta cum gândeşte Lucian Blaga, la nivel existențial, orizontul originar de existență al omului ca *ansamblu orizontic* format din orizontul lumii date şi din orizontul misterului, întrunite laolaltă prin ceea ce filosoful român numeşte „accent existențial". Pe baza acestei concepții privitoare la ansamblul orizontic originar, vom putea, în cel de-al treilea capitol, să determinăm locul ocupat de estetică în gândirea blagiană, precum şi conotația metafizică a teoriei sale privitoare la atitudinea estetică. Tot în acest capitol, după

[25] Platon, *Sofistul,* 245d.

ce va fi circumscrisă conceptual ideea de „atitudine estetică", vom aborda problema constituirii estetice şi a procesului de valorizare asociat acesteia. După cum vom vedea, pentru Lucian Blaga, procesul prin care un obiect este constituit prin intermediul atitudinii estetice implică ideea de satisfacție a setei de mister specifice omului la nivel ontologic şi, ca urmare a acestei satisfacții estetic-revelatorii, a sedimentării unui set de cinci straturi valorice sau de cinci specii de valori estetice. Pe această cale, vom arăta modul în care sedimentările experiențelor estetice plăcute creează repere în vederea constituirilor viitoare, acest proces revelându-se ca *hermeneutică afectivă*. Pornind de la acest tip special de hermeneutică, experiența estetică repetă *in nuce* cosmogeneza, motiv pentru care opera de artă ni se va dezvălui în calitate de *cosmoid*.

Următoarele două capitole, respectiv capitolul al patrulea şi al cincilea, sunt dedicate gândirii lui Maurice Merleau-Ponty şi urmăresc aceeaşi structură ca şi cele două capitole dedicate lui Lucian Blaga. În capitolul cu numărul patru vom analiza concepția filosofului francez cu privire la orizontul antepredicativ şi prepersonal al lumii pornind de la care orice constituire perceptivă sau reflexivă poate fi făcută. Tot în acest capitol vom analiza şi mecanismele de funcționare a percepției, precum şi conceptele prin care gânditorul francez vrea să depăşească în mod radical tradiția filosofică. În rândul acestor concepte se vor regăsi idei precum cele de „vizibil", de „invizibil", de „întrețesere", de „chiasm", de „carne" ş.a.m.d. Folosind rezultatele astfel obținute, vom încerca să abordăm în mod frontal problema atitudinii estetice şi a constituirii obiectului estetic în gândirea filosofului francez. Pentru asta, va trebui să distingem mecanismele percepției simple de mecanismele percepției estetice şi să arătăm cum opera de artă se constituie printr-un fel de „suprapercepție", care poate fi apropiată de conceptele de „suprareflecție" şi „hiperdialectică" din gândirea lui Merleau-Ponty. Toate acestea, după cum vom vedea, nu sunt decât „reconstrucții" ale metodelor filosofiei clasice în contextul celei de-a doua răsuciri de privire filosofică şi au, în plus față de metodele tradiționale, o aderență la situația factică şi la orizontul preteoretic de existență al omului. La finalul acestui capitol, vom arăta modul în care opera de artă se constituie cu ajutorul atitudinii estetice tot printr-un fel de hermeneutică afectivă, ca şi în cazul lui Lucian Blaga şi tot prin apel la o satisfacție estetică gândită în termeni fenomenologici ca ecou afectiv al umplerii obiectului intențional cu material intuitiv. Ca şi în cazul filosofului român, această satisfacție este un fenomen fundamental pentru constituirea obiectului estetic şi pentru caracterul valoric al acestuia.

Ultimul capitol al cercetării noastre, care va fi urmat de un set de concluzii generale asupra întregului parcurs al lucrării, are drept scop punerea laolaltă a rezultatelor celor patru capitole anterioare, în care am analizat concepțiile filosofice ale celor doi gânditori. Urmărind metodologia meontologică de lucru pe care am expus-o deja în capitolul de față, vom efectua o comparație a *genealo-*

giilor şi a *archeologiilor* celor două demersuri. Ca urmare a acestei comparaţii, ni se va revela faptul că cele două concepţii sunt legate printr-o *tautologie la nivel originar sau nonjudicativ* şi diferenţiate printr-o *contradicţie la nivelul discursului*. Cu alte cuvinte, vom arăta că cei doi gânditori au avut *aceeaşi intuiţie nonjudicativă* asupra atitudinii estetice şi a constituirii obiectului estetic, însă, la nivelul tematizării, instrumentele de lucru folosite şi scopurile sistematice ale propriilor cercetări i-au făcut ca, în anumite puncte, să adopte poziţii contrarii. Esenţial este însă faptul că ambii gânditori sunt ilustrări ale unei tendinţe mai generale de redefinire a naturii demersului filosofic în Postmodernitate pe baza redefinirii naturii umane, o tendinţă care face ca atitudinea estetică să ia locul atitudinii teoretice ca atitudine privilegiată a filosofiei în genere.

Astfel, putem demonstra faptul că filosofia a ieşit din aporiile în care a fost aruncată de descoperirile antropologiei culturale prin redefinirea felului de a fi al discursului filosofic şi prin aducerea în prim plan a unor subiecte marginale pentru filosofia tradiţională, cum ar fi problema atitudinii estetice. Profitul demersului pe care-l pornim acum nu se opreşte însă la surprinderea acestei turnuri a gândirii filosofice şi a fructificării virtuţilor atitudinii estetice. El poate aduce un plus şi în ceea ce priveşte metodologia de cercetare în genere, prin instrumentele comparaţiei meontologice ale cărei linii generale le-am expus şi, pe deasupra, poate deschide drumul către redefinirea relaţiilor filosofiei cu antropologia. După cum vom sugera în repetate rânduri, în special în primul capitol, domeniile şi metodele celor două discipline pot fi gândite într-o relaţie de complementariate de aşa natură încât să se poată lumina reciproc. În măsura în care o dezvoltare a acestor relaţii ar fi necesitat un studiu mai complex, am preferat să schiţăm doar la nivel principial această posibilitate şi să lăsăm desfăşurarea ei sistematică pentru o altă ocazie.

Prin rezultatele tocmai enumerate, credem că cercetarea noastră este relevantă pentru o întreagă serie de domenii ale filosofiei contemporane precum hermeneutica filosofică, fenomenologia, hermeneutica pre-judicativă, meontologia şi, nu în ultimul rând, estetica. De asemenea, urmarea sistematică a drumurilor deschise aici ar putea croi chiar şi noi domenii de cercetare filosofică, a căror constituire riguroasă se lasă încă aşteptată, cum ar fi metafizica meontologică, estetica meontologică sau o teorie hermeneutic-afectivă a artei.

Capitolul I

Cele două gigantomahii pentru ființa (omului)

Filosofia, ca ştiinţă umanistă, a trebuit încă de la începuturile sale să-şi definească un „concept de lucru" privitor la ceea ce înseamnă „natură umană". În jurul acestei probleme ce vizează tocmai ființa omului, adică a aceluia care, în cadrul filosofiei, este mereu „prins în întrebare"[1], s-au dus mai multe lupte. Dintre acestea însă, două ni se par de importanță deosebită pentru discuția noastră. Prima este cea care a avut loc în perioada inaugurală a filosofiei şi care a pus temeiurile istorice ale acestei discipline, cea la care Platon însuşi face referire în Sofistul[2]. Cealaltă, cea care necesită în mod special atenția noastră, a avut loc la cumpăna dintre secolele XIX şi XX, când filosofia însăşi, pusă de restul ştiințelor umaniste mai nou apărute şi de antropologie în mod special într-o criză fără precedent, a trebuit să-şi redefinească conceptele fundamentale şi să îşi remodeleze metodele de lucru.

Această a doua gigantomahie ni se pare a fi mai profundă şi de o mai mare amploare decât prima. Ea nu este, precum cea despre care vorbeşte Platon, o dispută între *indivizi*, ci o dispută între *discipline* privitor la care ştiință umanistă are dreptul de a-şi aroga discursul, tradițional filosofic, despre natura umană. Din acest motiv, este şi mai greu de abordat, întrucât nu mai avem de-a face cu *viziuni distincte în cadrul aceleiaşi discipline*, ci cu *discipline diferite* care-şi dispută aceeaşi „felie teoretică". În sensul originar grecesc al cuvântului, abia aceasta este o adevărată *gigantomahie* deoarece ea implică o luptă pentru un anumit mod de rostuire care nu ține de ambiții omeneşti individuale, ci de o un cadru teoretic în care natura umană însăşi va urma să fie „guvernată" la nivel principial dintr-un fel de discurs sau altul. Aşa cum mitologica *gigantomahie* a impus o ordine nouă a domeniului κόσμος-ului, înlocuind vechiul panteon grecesc cu zeii olimpieni, şi a doua *gigantomahie* despre care vorbim vine să înlocuiască o ordine tradițională a gândului filosofic cu alta de natură diferită.

Încă dinainte de începutul secolului al XX-lea antropologia a scos în lumină un anumit relativism cultural conform căruia „civilizația nu este ceva

---

[1] Cf. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, suivi de Notes de travail, texte etabli par Claude Lefort accompagné par d'un avertissement et d'une postface, Gallimard, Paris, 1964, pp. 46-47.

[2] Platon, *Sofistul*, 245d.

absolut, ci relativ, iar ideile şi concepţiile noastre sunt adevărate doar cât ţine civilizaţia noastră”[3]. Chiar dacă pare contraintuitiv, ideile de universalitate şi necesitate cu care lucrăm, construite pe baza unei definiţii a omului ca fiinţare raţională, nu sunt mai puţin legate de contextul cultural decât ceremoniile nupţiale, de exemplu. „O cercetare critică arată mai degrabă că formele de gândire şi acţiune pe care suntem înclinaţi să le considerăm ca fiind bazate pe natura umană nu sunt valide la modul general, ci sunt caracteristice propriei culturii noastre specifice”[4]. Tocmai de aceea, „liniile de comportament pe care le credem a fi fundate adânc în natura umană sunt, de fapt, expresii ale culturii şi subiectul modificării odată cu schimbarea culturii”[5]. Fără o natură umană raţională la care să se raporteze în mod constant şi pe care să o ia drept axiomă în deducerea tuturor trăsăturilor unui „sistem al raţiunii” care să înglobeze toată realitatea, edificiul filosofiei nu putea fi durat.

Dar nu numai filosofia s-a găsit într-o astfel de situaţie. Restul ştiinţelor umaniste şi chiar şi ştiinţele naturii, în frunte cu fizica, au preluat ceva din asumpţiile relativiste ale antropologiei şi le-au integrat în propriile domenii[6]. Acest fapt este cu atât mai surprinzător cu cât chiar şi ştiinţele puternic matematizate au coborât din lumea platonică a ideilor şi entităţilor matematice pentru a dobândi o mai puternică aderenţă la concret. Teoreticienii ştiinţei „au renunţat la imaginea formalizată şi siderală a ştiinţei în favoarea unei imagini mai dinamice şi mai omeneşti, obţinută cu mijloacele istoriei, psihologiei, sociologiei, antropologiei”[7], motiv pentru care putem vedea în această tendinţă spre relativizare o trăsătură generică a *Weltanschauung*-ului sfârşitului de secol XIX şi începutului de secol XX. Prin urmare, nu avem de-a face neapărat cu o influenţă directă şi tranşată prin dialog nemediat între diversele discipline, ci mai degrabă cu pătrunderea în „atmosfera culturală” a vremii a unor idei care, credem noi, îşi au obârşia în primele eforturi de înţelegere ale naturii umane concrete venite dinspre antropologie.

Prin cercetările sale de teren în zone ale lumii exotice şi necunoscute anterior omului european, antropologia culturală a atras atenţia asupra faptului că modul de definire al naturii umane utilizat de tradiţia filosofică este doar un set de presupoziţii culturale şi că multe dintre culturile extra-europene folosesc valori diferite de valorile raţiunii şi ale ştiinţei pe care filosofia le considera general-umane. Mitul „omului raţional” a început să se destrame şi filosofii au început să

---

[3] Franz Boas, Wm. H. Dall, *Museums of Ethnology and Their Classification* in *Science*, vol. 9, no. 228 (Jun 17, 1887), p. 589.

[4] Franz Boas, *Race, language, culture*, Macmillan, New York, 1940, p. 258.

[5] *Ibidem*, p. 259.

[6] *Cf.* Gheorghiţă Geană, *Modele socio-culturale în filozofia contemporană a ştiinţei* în Angela Botez, Vasile Tonoiu, Cătălin Zamfir (coord.), *Epistemologia ştiinţelor sociale*, Bucureşti, Editura Politică, 1981, pp. 110-119.

[7] *Ibidem*, p. 103.

se îndrepte spre *topos*-uri tematice ignorate de filosofia tradițională, în speranța că astfel vor putea da, pe această cale, un răspuns destrucției ideii de natură umană propusă de antropologie. În condițiile date, două erau căile ce puteau fi urmate. Prima dintre ele impunea preluarea în filosofie a descoperirilor şi metodelor antropologice în vederea construirii unei *antropologii filosofice*[8] care să îmbine premisele şi unele dintre metodele antropologiei şi cu principii ale cercetării filosofice pentru a constitui o aşa-numită „filosofie post-colonialistă". Cea de-a doua se constituie ca „răspuns" filosofic dat descoperirilor antropologice prin metode şi construcții specific filosofice şi poate fi numită *filosofie antropologică.* Să zăbovim preț de câteva rânduri asupra acestor direcții.

Ceea ce numim *antropologie filosofică* este o tradiție de gândire ilustrată de Edward Said prin lucrarea sa *Orientalism*, în care avansează premisa faptului că „Orientul aproape că a fost o invenție europeană şi a fost, încă din Antichitate, un loc al ficțiunii, al ființărilor exotice, al amintirilor şi peisajelor care te bântuie şi al experiențelor remarcabile"[9]. Împotriva unei astfel de viziuni romanțate, Said propune o regândire a problemelor acestei regiuni „din interior", pornind de la specificul mentalului oriental ca atare şi nu de la o anumită imagine misticizantă cu care această lume a fost încărcată de gânditorii şi literații europeni. Deşi această direcție de cercetare a fost fructuoasă o perioadă de timp, oferind premisele unei înțelegeri autentice a specificului oriental, din cauza exagerărilor teoretice ea a devenit, din păcate, aproape impracticabilă. O serie de gânditori post-colonialişti au impus necesitatea ca studiile privitoare la o cultură, pentru a fi în concordanță cu specificul mentalului cultural, ar trebui să fie scrise, în totalitate, în limba respectivă şi de nativi ai culturii respective. După cum se poate însă lesne observa, o astfel de poziție duce la o enclavizare culturală care vine în opoziție cu tendința generală spre globalizare a cercetării contemporane. Aşadar, chiar dacă postcolonialismul, în forma sa *light*, este un domeniu de studiu ofertant, în forma sa radicală devine impracticabil. Acesta este şi motivul pentru care, pe parcursul cercetării de față, nu ne vom abate prea mult atenția asupra lui.

---

[8] Facem distincția dintre „antropologie filosofică" şi „filosofie antropologică" în continuarea argumentelor date de Gheorghiță Geană (*Antropologia culturală. Un profil epistemologic*, Criterion Publishing, Bucureşti, 2005, pp. 81-92). Pe scurt, deşi ambele sunt o combinație de premise, metode şi tematizări specifice celor două discipline, în sintagma „*antropologie filosofică*", accentul cade pe antropologie, pe când, în sintagma „*filosofie antropologică*", el cade pe filosofie. Cu alte cuvinte, antropologul care face filosofie va păstra mai mult din specificul antropologiei în studiile sale, pe când filosoful care se abate asupra temei culturii cu argumente preluate în cercetările antropologice, va rămâne mai fidel premiselor şi metodelor cercetării filosofice. Între cei doi este o diferență importantă, pe care nu o putem trece cu vederea.

[9] Edward Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979, p. 3.

În ceea ce priveşte *filosofia antropologică*, lucrurile stau altfel, deoarece ea se formează dintr-o necesitate internă a gândirii filosofice de a se redefini pe sine şi a cuprinde în cercetările sale un domeniu la care filosofia tradiţională a avut prea puţină aderenţă: domeniul naturii umane surprinse în existenţialitatea ei factică. Atât Lucian Blaga, cât şi Maurice Merleau-Ponty se raportează la antropologie în mod integrativ, încercând să arate că cercetările antropologice, în calitate de discurs empiric despre om ca fiinţare culturală, trebuie să se situeze cu necesitate în orizontul primordial de existenţă generic-uman care oferă terenul nedeterminat pe care orice cercetare empiric-culturală poate lua naştere. Înainte de a studia diferitele culturi, trebuie să postulăm existenţa unui temei de intersubiectivitate care să asigure posibilitatea comunicării. Fără o astfel de intersubiectivitate, metoda observării participative ar fi complet inutilă dacă cercetătorul nu ar avea capacitatea de a prelua informaţiile specifice acelei culturi, de a le filtra prin propria afectivitate şi raţiune şi, ulterior de a le reda textual. Cu alte cuvinte, simplul fapt că *antropologia* este posibilă postulează un orizont nedeterminat şi intersubiectiv de existenţă al omului în genere pornind de la care orice determinare culturală poate avea loc. O fiinţare ipotetică, care să aibă aceleaşi trăsături cu ale omului, dar nu şi un orizont originar-nedeterminat de existenţă sau care, în termeni blagieni, să nu trăiască într-un orizont al misterului, nu s-ar putea angaja în observarea participativă. El ar observa evenimentele din jurul său aşa cum le observă orice vieţuitoare non-umană – fără a înţelege, în sens comparativ-conceptual, nimic din ele şi fără a putea echivala, măcar la nivel de trăsături generice, două fapte de cultură cu structură şi înţeles similare.

Pe calea acestei „turnuri antropologizante", apare în filosofie un iz de anti-tradiţionalism care va duce, după cum vom vedea, la ceea ce Merleau-Ponty avea să numească „non-filosofie" sau „a-filosofie". Aceasta este o filosofie care, călcând peste principiile necesităţii şi universalităţii presupoziţiilor tradiţionale despre omul raţional, se îndreaptă către accidental, către situaţia factică şi către dis-poziţia afectivă sau „sensul mut" şi „pre-raţional" care rostuieşte dinainte orice discurs al nostru. O astfel de tendinţă anti-tradiţionalistă se va simţi din plin şi în opera lui Lucian Blaga care, deşi năzuieşte să construiască un sistem filosofic în sens tradiţional, substituie definiţia omului ca fiinţare raţională celei a omului ca „fiinţare metaforizantă"[10].

Ideea care ne va ghida întreaga cercetare priveşte tocmai această mişcare a filosofiei de a îngloba – din propria perspectivă – descoperirile antropologiei şi, astfel, de a-şi salva statutul de disciplină „umanistă". În acest scop, definiţia tradiţională a naturii umane a trebuit destructurată şi înlocuită de o definiţie a omului ca „vieţuitoare dis-pusă afectiv" sau vieţuitoare estetizantă. Odată cu această

---

[10] Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii* în Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Humanitas, Bucureşti, 2011, p. 358.

mişcare, pe care o regăsim atât la Lucian Blaga, cât şi la Maurice Merleau-Ponty, „ierarhia" sau „ordinea" disciplinelor tradiționale ale filosofiei tinde să lase în urmă „apolinicul olimpian" al rațiunii şi să se orienteze mai degrabă înspre dionisiacul dis-pozițiilor afective nestatornice şi schimbătoare. La fel ca în gigantomahia mitologică, filosofia îşi schimbă „panteonul conceptual", punând în poziția de „primi rostuitori" ai orizontului său de cercetare concepte ignorate de tradiție.

Nu întâmplător am folosit aici conceptele nietzscheene de „apolinic" şi „dionisiac". Gânditorul german a fost primul care s-a încumetat la această transfigurare a filosofiei în mod sistematic şi care a adus dispunerea afectivă în lume în centrul cercetării filosofice[11]. Din perspectiva lui Nietzsche, „nu există nici «spirit», nici rațiune, nici gândire, nici conştiință, nici suflet, nici voință, nici «adevăr» : toate sunt ficțiuni inutilizabile"[12] care, absolutizate de filosofia tradițională, blochează calea către viața concretă a omului şi către trăirile sale. Pe această cale, este contrapus „omul teoretic" – adică filosoful tradițional, a cărui figură emblematică este Socrate[13] – artistului sau „omului afectiv", care întruchipează „noul filosof".

Este adevărat că, într-o oarecare măsură, această tendință poate fi văzută şi la Hegel, care consideră accidentalul ca latură a esențialului, de care acesta are nevoie în mersul Spiritului Absolut prin istorie. Acolo însă, accidentalitatea şi non-raționalitatea era sublimată tot într-un anumit fel de rațiune, o „rațiune spirituală", care stă la capătul fenomenologiei Spiritului şi care este unul dintre stadiile ultime şi necesare ale împlinirii drumului Spiritului către cunoaştere de sine[14]. De la Nietzsche însă, procesul de redefinire a conceptului de natură umană – concept fundamental pentru filosofie – a dobândit o radicalitate care avea să antreneze după sine eforturile multor gânditori.

Merită însă spus că acest efort nu este încă dus până la capăt, dar că, şi acesta este o poziție pe care urmează să o probăm de-a lungul cercetării de față, el

---

[11] „[Istoria filosofiei a condus la] cunoaşterea greşită a pasiunii şi a rațiunii, de parcă ultima ar fi o entitate în sine, iar nu mai degrabă o stare relațională a diferitelor pasiuni şi dorințe; şi ca şi când orice pasiune nu ar avea în sine propriul cuantum de rațiune." (Friedrich Nietzsche, *Voința de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor (fragmente postume),* traducere şi studiu introductiv de Claudiu Baciu, Editura Aion, Oradea, 1999, §387).

[12] *Ibidem*, §480.

[13] *Cf.* Friedrich Nietzsche, *Naşterea tragediei* în Friedrich Nietzsche, *Opere complete*, vol. 2, Ediție critică ştiințifică în 15 volume de Giorgio Colli şi Mazzino Montinari, traducere de Simion Dănilă, Editura Hestia, Timişoara, 1998, §15.

[14] „Rațiunea este spirit, întrucât certitudinea de a fi orice realitate s-a ridicat la adevăr şi ea îşi este conştientă de ea însăşi ca fiind lumea ei, şi este conştientă de lume ca fiind ea însăşi" (G.W. F. Hegel, *Fenomenologia spiritului,* traducere de Virgil Bogdan, Editura IRI, București, 2000, p. 253).

se apropie de o împlinire. Avem nevoie, poate, de un „alt Platon" şi de un „alt Aristotel" care să strângă la un loc toate aceste eforturi de (re-)definire a naturii umane de la Hegel şi Nietzsche încoace, aşa cum cei doi au făcut-o pentru tradiția preclasică greacă. Până la ivirea unor astfel de gânditori însă, noi ne vom rezuma să arătăm că atât în gândirea lui Lucian Blaga, cât şi în cea a lui Merleau-Ponty se pot surprinde cu uşurință urmele acestei *gigantomahii* a filosofiei postmoderne şi că elementele puse la dispoziție de cei doi prefigurează o înlocuire a definiției omului ca *ființare rațională* cu definiția omului ca *ființare estetizantă* sau ca *ființare dis-pusă afectiv*. În vederea acestei sarcini însă, trebuie să ne oprim, mai întâi, asupra modului în care antropologia a dezlănțuit, în cadrul filosofiei, o dispută fără precedent.

Ilustrarea contextului general al celor două gigantomahii – cea inaugurală şi cea postmodernă – este şi scopul capitolului de față, care va avea două părți principale. În prima parte vom vedea modul în care definiția omului ca *ființare rațională* a fost instituită încă din epoca clasică grecească printr-un proces ce se întinde de la Heraclit la Aristotel. În cea de-a doua parte ne vom concentra asupra elementelor aduse în prim-planul culturii europene de către antropologie şi care au produs o „criză" a cercetării filosofice.

1. Prima gigantomahie: Fixarea naturii umane în filosofia clasică greacă

Cu privire la natură în genere şi la natura omului în mod special, filosofia a dus lupte pe toate fronturile şi în toate epocile. Nu numai că sub această problemă a stat întreg începutul filosofiei, cu gândirea pre-parmenidiană[15], a cărei

[15] Folosim o diviziune diferită a epocii vechi greceşti deoarece, după criteriile relevante pentru discuția noastră, socratismul nu a constituit un prag privilegiat al istoriei filosofiei, pe când gândirea parmenidiană, da. În fragmentele ce ne-au rămas de la Parmenide, se foloseşte pentru prima oară în context filosofic conceptul de „ființă" sau, mai exact, despre „faptul-de-a-fi" (τὸ ἐόν în greaca parmenidiană sau contras, τὸ ὅν, ulterior). Din perspectiva gândirii despre om această distincție este foarte importantă din punct de vedere meontologic deoarece este diferența dintre φύσις ca proces prin care ceva ia naştere – adică devine, *din nimic*, ceva – şi sensul în care această naştere se impune pentru conştiință. Prin urmare, în ordine meontologică, natura marchează *procesul* prin care nimicul, în calitate de ἀρχή, instituie domeniul umanului, pe când ființa este doar „urma fosilizată" a acestei instituiri, acel sens cu iz de substanțialitate şi suficiență de sine care este, de fapt, *rezultatul* procesului de naturare. Aşa cum distingem în genere între *creşterea* unui copac şi copacul însuşi, la fel ar trebui să facem distincția între *în-ființare* şi *ființa însăşi*. Prima este un proces de

temă centrală a fost problema φύσις-ului, dar, de-a lungul epocilor filosofiei, omul s-a revelat în mod constant ca *ființare rațională*, aceasta trăsătură ajungând să fie considerată drept o constantă a umanității din toate timpurile și locurile. Astfel, λόγος-ul în calitate de im-punere privilegiată a nimicului în orizontul conștiinței, a fost opus emoțiilor (θυμός) sau afectivității în genere (πάθος), vizate mai degrabă ca „accidente" ale ființării umane mai degrabă decât ca structuri constitutive ale ființei sale.

Nu există îndoială că recunoaștem un anume adevăr într-o astfel de poziție, dar este vorba despre un adevăr parțial. Omul, ca ființare concretă, nu ar fi ceea ce este dacă s-ar distinge de alte vietăți doar prin rațiune. Afectivitatea umană și fenomenele ce depășesc sfera limitată a conștiinței discursive sunt din multe puncte de vedere, pe care vom avea ocazia să le analizăm de-a lungul demersului nostru, cel puțin la fel de importante ca și rațiunea, dacă nu, în unele aspecte, chiar mai importante. Ele asigură o primă aderență a noastră la lume, pe temeiurile căreia rațiunea se poate dezvolta și manifesta. Cu alte cuvinte, fără aceste „accidente", esența omului nu s-ar putea manifesta defel, ceea ce le face, în mod firesc, copărtașe la natura umană. De aceea, raționalitatea ni se arată într-un mod similar modului în care i s-a arătat ideea kantiană a „lucrului în sine" unuia dintre primii săi comentatori: „fără presupoziția [lucrului în sine] nu am putut intra în sistem[ul kantian], dar cu ea nu am putut rămâne"[16]. În același mod, nici în domeniul filosofiei nu putem intra fără presupoziția firii raționale a omului, dar, cu această presupoziție, nu putem sălășlui în mod corespunzător în orizontul său. Realizarea acestui fapt aparent simplu, a durat mai bine de două milenii. Tocmai de aceea, pentru a înțelege tendința de stigmatizare a afectivității și a altor teme marginale ale istoriei filosofiei, trebuie să schițăm „disputa originară" dintre „giganții" filosofiei preclasice grecești, în urma căreia rațiunea a fost înscăunată ca centru și principiu de constituire a orizontului uman de existență.

Deși istoria „logocentrismului" european, adică a centralității rațiunii în ontologia umanului, coboară până la Heraclit și la λόγος-ul său rostuitor de κόσμος[17], în contexte preclasice este mai degrabă vorba despre un λόγος care nu a fost încă de-naturat[18] în rațiune și în logică[19], unul care încă mai păstrează sensuri

---

ordinul φύσις-ului, pe când cea din urmă este o „încremenire în produs" a acestui proces.

[16] Friedrich Heinrich Jacobi, *David Hume über den Glauben, oder Idealismus und Realismus. Ein Gespräch*, Breslau, Gottlieb Löwe, 1983, p. 223.

[17] *Cf.* Heraclit, DK B, 1.

[18] Preluăm în acest context ideea de „denaturare a logos-ului" de la Viorel Cernica, pentru care acest fenomen denotă o instrumentalizare și o „concentrare formală a *logos*-ului în logică (*Cf.* Viorel Cernica, *Judecată și timp. Fenomenologia judicativului,* Institutul European, Iași, 2013, pp. 59-69). Am preferat să redăm însă acest concept folosind cratima („de-naturare") pentru că încercăm să arătăm că prin formalizare, proprietățile

originare şi care se manifestă într-un mod mult mai subtil decât λόγος-ul formal al logicii. La Heraclit, de exemplu, avem mai degrabă unλόγος fără discurs, un λόγος mut care dă de înţeles, dar nu defineşte în mod judicativ. Este vorba despre aceeaşi ipostază a λόγος-ului pe care o vom găsi din plin valorizată şi la Maurice Merleau-Ponty. Între acest λόγος originar şi conceptul de „raţiune" care face trimitere la un λόγος instrumentalizat şi redus la aspectul său formal este o diferenţă enormă care începe să se facă simţită abia în epoca clasică a filosofiei greceşti, odată cu Platon şi Aristotel. Aceasta este vremea în care valorile şi principiile discursului raţional, în calitate de specie particulară a λόγος-ului în sens originar, au fost încapsulate în nişte reguli formale care au rolul de a asigura corectitudinea universală şi necesară a rostirii, indiferent de conţinutul rostit. Ca urmare a acestei „tehnicizări" a discursului, gândirea raţional-discursivă a ajuns să fie văzută, în virtutea aurei de universalitate şi necesitate în care era învăluită, ca definiţie universală a omului ce rostuieşte *a priori* întreg orizontul de cercetare al filosofiei.

Chiar dacă şi la Platon se pot găsi, ce-i drept, semne ale tendinţei de raţionalizare a λόγος-ului, denaturarea şi instrumentalizarea sa nu ajunsese încă până la capăt. Cu alte cuvinte, deşi, la Platon, λόγος-ul este considerat nu numai ca o trăsătură esenţială a omului, ci chiar ca un *„un oarece gen al fiinţei"*[20], acest λόγος încă nu era redus la *raţiune*. Existau mai multe moduri ale λόγος-ului în care fiinţa putea fi *rostită*: în primul rând, avem un λόγος ştiinţific sau demonstrativ, care constituie modelul ulterior al raţionalităţii, pe urmă mai avem un λόγος mitologic (μῦθος[21]), folosit adesea de Platon în situaţii în care vorbeşte despre ceea ce este „mai presus de fiinţă"[22] ori chiar un νόθος λογισμός, un

---

originare ale *logos*-ului nu au fost anihilate, ci doar suspendate, virtualizate, lăsate în latenţă. Pe această cale, un singur mod al discursului, cel raţional-logic, a „ieşit în faţă", celelalte retrăgându-se în fundalul gândirii noastre şi „parazitând", la fiecare ocazie ivită, ordinea raţională a gândirii.

[19] *Cf.* Viorel Cernica, *Fenomenul şi nimicul I. Proiectul fenomenologic – concept şi aplicaţii*, Paideia, Bucureşti, 2005, pp. 26-34.

[20] Πρὸς τὸ τὸν λόγον ἡμῖν τῶν ὄντων ἔν τι γενῶν εἶναι. (Cf. Platon, *Sophista*, 260a).

[21] Termenul de μῦθος nu desemna iniţial la greci ceva diferit de λόγος, ci era folosit ca sinonim. Dovada acestui lucru este faptul că ceea ce Heraclit numeşte λόγος, adică acel fenomen care rostuieşte lumea şi oferă „criteriul" adevărului, la Empedocle, aproximativ în aceeaşi perioadă a gândirii greceşti, este numit μῦθος. Nici la Platon μῦθος nu era ceva radical diferit de λόγος, ci doar o modalitate de a exprima acele fenomene faţă de care discursul raţional şi ştiinţific este depăşit. Cu alte cuvinte, μῦθος-ul este un fel de λόγος prejudicativ şi analogic prin care putem surprinde ceea ce ştiinţa nu ne permite să surprindem.

[22] *Cf.* Mitul peşterii din *Republica*, unde se încearcă o referire analogică la Ideea de Bine, care era considerată supra-fiinţială printr-un discurs mitologic.

„raționament bastard”[23] care este ceea ce am putea numi, nu fără o oarecare *contradictio in adjecto*, un λόγος meontologic. Dintre toate aceste moduri ale λόγος-ului, cel din urmă este, din perspectiva intereselor noastre actuale, cel mai interesant, deoarece cu ajutorul său putem face referire la χώρα, la acel „ținut” sau „în-tindere” care conține în sine toată ființa şi ființarea, acea „matcă” sau „matrice” originară a existenței. Din păcate, această ipostază a λόγος-ului a fost şi cel mai puțin cercetată de tradiția filosofică, nefiind niciodată dezvoltată până la capăt şi reclamând încă o tratare sistematică şi corespunzătoare.

Lucrurile s-au schimbat drastic odată cu Aristotel, când modurile platonice ale λόγος-ului au început să fie reduse la raționalitate. Pe de o parte, avem o reducere a μῦθος la o *analogie rațională*, specifică analogiei matematice gândită ca raport[24] şi, pe de altă parte, o reducere a λόγος-ului meontologic (acel νόθος λογισμός) la λόγος-ul ființei. Acest lucru se întâmplă încă din momentul în care Aristotel declară, în *Metafizica* sa, că „neființa are mai multe sensuri, după cum şi ființa [are]”[25], motiv pentru care neființa însăşi se rosteşte după aceleaşi categorii ca cele ale ființei[26]. Ceea ce, în ordine meontologică este „matca originară a ființei şi ființării”, acel ceva care, nimic fiind, înființează atât ființa, cât şi ființarea şi le lasă loc de manifestare, a căzut, din perspectiva λόγος -ului denaturat şi instituționalizat, în uitare completă, fiind înlocuit de o rațiune gata oricând să prindă în structurile sale formal-logice realitatea.

După momentul aristotelic, această viziune raționalizantă asupra omului a fost preluată şi perfecționată de-a lungul întregii tradiții filosofice greceşti şi romane, în special în context stoic, de unde, sub denumirea de *ratio*, λόγος-ul avea să intre în filosofia medievală occidentală prin Augustin, care gândea rațiunea ca „mişcare a minții capabilă de a distinge şi înlănțui cele învățate”[27]. Definită astfel, rațiunea se profilează în mod explicit ca o activitate care nu se raportează la *lucrurile însele*, ci la *cunoştințe*, la lucrurile învățate, la concepte. În acest proces, prin înlocuirea lucrurilor cu conceptele, filosofia a devenit din ce în ce mai abstractă, ajungând la adevărate „edificii ale rațiunii”, cum sunt construcțiile din epoca filosofiei de sistem germane, unde realitatea este dublată practic de structura abstractă a gândirii, în timp ce rațiunea, în ipostaza sublimată de Spirit Absolut, devine însăşi esența lumii care se manifestă în desfăşurarea evenimentelor istorice.

---

[23] *Cf.* Platon, *Timaios*, 52b.

[24] O buna prezentare a problemei analogiei la Aristotel şi a originilor sale matematice se poate găsi în Cristian Iftode, *Aristotel. Problema analogiei şi filosofia donației*, Editura Universității din Bucureşti, Bucureşti, 2015.

[25] Aristotel, *Metafizica,* 1089a.

[26] τὸ μὲν κατὰ τὰς πτώσεις μὴ ὂν ἰσαχῶς ταῖς κατηγορίαις λέγεται / „Ceea ce nu este se rosteşte, după caz, în tot atâtea moduri câte categorii sunt.” (*Ibidem*).

[27] Augustin, *De ordine,* II, XI.

Traversând astfel Evul Mediu apusean şi ajungând în Modernitate, definiția omului ca ființare rațională părea să se fi instalat definitiv şi irecuperabil în centrul filosofiei, disputa privitoare la natura umană stingându-se. Doar sensurile pe care λόγος-ul le dobândeşte în scrierile patristice din Evul Mediu bizantin ar fi avut o şansă să reclădească o altă viziune despre om în occident, dar, din păcate, acestea au rămas închise în hermetismul scrierilor filosofice renascentiste ale Academiei Florentine şi ale gânditorilor pe care această instituție i-a influențat. Marea parte a mediilor academice au ignorat aceste încercări, pe de o parte, din ataşamentul pentru tradiția de gândire scolastică – raționalistă prin excelență – şi, pe de alta, datorită suspiciunilor de vrăjitorie pe care mai mulți membri al acestei mişcări le-au trezit în ochii Inchiziției. În aceste condiții, nimic nu a putut opri epoca modernă să se proclame, urmând tradiția deja instituită până la ei, o „epocă a rațiunii" în care natura omului ca ființare rațională nu era, în genere, niciodată pusă la îndoială.

Lucrurile s-au schimbat odată cu marile descoperiri geografice ale imperiilor coloniale şi cu apariția antropologiei culturale. Surprinderea omului în toată vastitatea de ipostaze ale sale, care a contribuit la „întregirea imaginii asupra obiectului de studiu"[28] al ştiințelor umaniste, a dus, totodată, şi la o deconstrucție a prejudecăților tradițional-filosofice privitoare la raționalitatea naturii umane în genere. Pe urma descoperirilor şi studiilor antropologice, şi, în special, a antropologiei culturale, filosofii şi-au dat seama că raționalitatea „europeană" diferă, în unele cazuri drastic, de raționalitatea altor culturi şi chiar că ideea de ştiință, atât de dragă epocii moderne, este un construct cultural[29]. Astfel, „variabilitatea culturala a dobândit din ce în ce mai mult câştig de cauza, din ce în ce mai mare putere de evidență, determinând înlocuirea universalismului de tip autoritar cu un relativism mai îngăduitor"[30].

Ca urmare a acestei tendințe venite dinspre antropologie, filosofii au trebuit să-şi reconstruiască din temelii disciplina, punând bazele înțelegerii omului pe un nivel mai originar decât cel al rațiunii şi al λόγος-ului în genere, care poate

---

[28] Gheorghiță Geană, *Antropologia culturală. Un profil epistemologic*, Criterion Publishing, Bucureşti, 2005, p. 69.

[29] Pentru a lua doar un exemplu la îndemână, chestionarele pentru determinarea coeficientului de inteligență (IQ), date pentru a testa aptitudinile de rezolvare a unor *puzzle*-uri pentru diverse tipuri de inteligență, deşi sunt considerate ştiințifice în cultura noastră şi reclamă nişte răspunsuri raționale, aplicate unui aborigen ar fi falimentare. În afara setului de valori şi principii care definesc raționalitatea şi ştiințificitatea europeană, aborigenul ar vedea aceste teste cu aura de stranietate şi cu opacitatea de sens cu care noi înşine ne raportăm la miturile şi tradițiile unor astfel de popoare mai îndepărtate.

[30] Gheorghiță Geană, *Modele socio-culturale în filozofia contemporana a ştiinței*, *ed. cit.*, pp. 111-112.

fi regăsit la întreaga umanitate, indiferent de cultură – acela al unui orizont antepredicativ şi prepersonal plecând de la care, orice cultură îşi poate determina specificul. În coordonatele unui astfel de efort se înscriu în genere toate curentele filosofice numite „continentale", în frunte cu fenomenologia, existențialismul, hermeneutica, deconstructivismul şi alte astfel de orientări. Pentru a înțelege mai bine turnura spre facticitate a gândirii filosofice, trebuie să aruncăm o privire şi asupra acelor câteva concepte şi descoperiri antropologice care au jucat un rol hotărâtor în acest proces.

2. A doua gigantomahie: Deconstrucția rațională filosofice

2.1. Între antropologie şi filosofie. Disputa pentru studierea omului.

Ca ştiință care, încă de la începuturi, şi-a definit „umanul" ca domeniu de activitate, antropologia a abordat acest domeniu cu *alte metode* decât cele filosofice. Dacă filosofia modernă se instalase de mult prin rațiune în chiar inima umanului şi, în mod speculativ, se folosea de metodele sale pentru a oglindi acest chip al omului asupra întregii realități, antropologia a ales să gândească omul concret pornind de la metode experimentale şi încercând, pe cât posibil, să elimine speculația. De aceea, avem de-a face cu o aparentă opoziție: filosofia a proiectat raționalitatea omului asupra lumii şi, astfel, a năzuit către un sistem perfect rațional care să înglobeze lumea şi omul totodată, pe când antropologia s-a imersat în culturi concrete, prin observare participativă şi comparație, încercând să surprindă omul în mediul său concret şi în pluralitatea întruchipărilor sale culturale. Prin acest demers, antropologia culturală face cunoscute şi „celelalte fețe [ale omului], acelea ascunse în desişurile junglei şi în conul de umbră al timpului"[31], la care omul european în genere şi filosoful în mod special nu au avut nicicând acces.

Astfel, filosofiei în forma sa tradițională i s-a luat, pur şi simplu, pământul de sub picioare. Temeiul majorității marilor construcții teoretice de la Platon până la idealismul german a fost caracterul universal şi necesar al raționalității omului, care-i dădea statutul de ființare socială, cu care „te poți înțelege" şi care judecă lucrurile pornind, în principiu, de la aceleaşi set de valori şi structuri formale ale raționării. Atât de puternică a fost această idee ce leagă raționalitatea de caracterul social al omului în Grecia Antică, încât nu numai că

[31] Gheorghiță Geană, *Antropologia culturală. Un profil epistemologic*, *ed. cit.*, p. 68.

Aristotel, în *Politica* sa, leagă în mod explicit λόγος-ul de πόλις[32], dar ea apare şi la nivelul gândirii cotidiene şi al raportării la membrii altor culturi care nu cunoşteau limba greacă. Aceştia nu erau consideraţi, *stricto sensu*, oameni, ci βάρβαροι – cuvânt de origine onomatopeică, tradus cel mai aproape de spiritul său prin sintagma „cei-care-bombănesc". Cu ei nu te puteai înţelege şi în ei nu puteai avea încredere pentru că nu aveau λόγος. Tocmai de aceea, erau denumiţi adesea cu cuvântul care era folosit, în special după epoca clasică, pentru a denumi animalele în genere – ἄλογος – cuvânt care înseamnă atât „iraţional" sau „nediscursiv", cât şi „animal" sau, mai specific, „cal". Cu alte cuvinte, barbarii erau, cum am spune noi, nişte „necuvântătoare". În comparaţie cu aceşti βάρβαροι, până şi sclavii aveau un statut mai apropiat de umanitate. Conform teoriei lui Aristotel, „sclavii de la natură" (φύσει δοῦλοι) (...) sunt părtaşi la raţiune (λόγος) doar într-atâta încât pot s-o perceapă (αἰσθάνεσθαι) dar nu s-o exercite"[33]. De aceea, ei sunt doar pe jumătate barbari, fiind capabili să perceapă într-un anume fel ce li se spune, dar neputând susţine, la rândul lor, un argument coerent.

Fără îndoială că filosofia nu a aşteptat până la apariţia antropologiei eliminarea unora dintre aceste prejudecăţi. Multe dintre ele au fost epurate de-a lungul Evului Mediu, în virtutea eticii creştine, pentru care Λόγος-ul sau Verbul divin nu mai ţinea de o raţionalitate „etnică", ci de una revelată, oicumenică. Cu toate acestea, cel puţin una dintre prejudecăţile clasice tot a rămas în vigoare la începutul Modernităţii: aceea că omul este, prin natură, fiinţare raţională şi că această raţionalitate în starea ei necultivată, ca „bun simţ" (lat. *bona mens*, fr. *le bon sens*), este egal împărţită printre oameni[34]. Or antropologia a arătat că acest „bunul simţ" este determinat cultural şi nu este chiar atât de egal răspândit printre oameni cum credea (sau spera) Descartes. Atât în starea ei necultivată, ca „bun simţ", cât şi în starea ei cultivată şi „matură", ca „metodă ştiinţifică", raţiunea rămâne tot o construcţie culturală, care presupune o sumă de cutume, de multe ori intraductibile reciproc.

Dacă aşa stau lucrurile, înseamnă că antropologia culturală, prin metodele sale experimentale şi prin aplecarea sa spre *individul concret*, surprins în chiar mediul său de viaţă, a subminat tocmai temeiul tuturor construcţiilor filosofice de până atunci. Gândirea speculativă, în calitate de proiecţie a principiilor şi valorilor universale şi necesare ale raţiunii asupra întregii lumi naturale şi culturale, nu mai era posibilă. Şi asta pentru că, odată cu desfiinţarea mitului universalităţii bunului

---

[32] În *Politica* avem două definiţii ale fiinţei omului, date în aceeaşi frază: ζῷον λόγον ἔχον (vieţuitoare raţională) şi ζῷον πολιτικόν (vieţuitoare socială) – Cf. Aristotel, *Politica*, 1253a.

[33] Aristotel, *Politica*, 1254b.

[34] *Cf.* René Descartes, *Discurs despre metodă*, I.

simț și a revelării alor tipuri de raționalitate diferite oarecum de cea europeană dar, totuși, convergente cu ea, *gândirea rațional-speculativă* a fost nevoită să își ia în calcul propria situație concretă. Pe această cale, pretențiile filosofiei de sistem de a oferi o cunoaștere pur conceptuală și rațională a întregii realități au fost năruite. Prin urmare, filosofii au trebuit să proiecteze un *alt tip de gândire* care să păstreze cât se poate avantajele gândirii raționale fără însă a scăpa din vedere situația concretă a omului. Dacă filosofia nu se mai putea constitui ca *știință a universalului și necesarului*, așa cum urmărea Aristotel, ea a încercat să se redefinească în mod paradoxal ca *„știință a individualului și a facticului"*. Astfel, *rațiunea universală* a devenit o *rațiune situațională*, iar gândirea filosofică s-a reprofilat dintr-o *gândire teoretică abstractă* într-o *gândire imersată în propria-i facticitate*.

Ținem, pe această cale, să reiterăm și să explicităm observația făcută mai devreme, conform căreia, prin cele spuse până acum, nu vrem să lăsăm impresia că au existat, la modul general, schimburi directe de concepte și metode între antropologia culturală și filosofie. O astfel de presupoziție ar fi prea „tare" și greu de demonstrat, în măsura în care dovezile unor influențe directe sunt mai degrabă rare și marginale. Din contră, până în ziua de azi există un oarecare scepticism al antropologilor față de metodele filosofiei și o oarecare reținere față de folosirea conceptelor acesteia. La rândul lor, filosofii înșiși au rămas dedicați propriilor metode de lucru și au încercat să le rafineze în continuu. Prin urmare, ceea ce vrem, mai exact, să susținem este că apariția antropologiei a creat un șoc cultural care a adâncit criza gândirii tradiționale manifestată odată cu sistemul filosofic Hegelian, punând filosofia însăși într-o situație-limită din care, pentru a ieși, ea a fost nevoită să se „reinventeze". După ce gândirea abstract-speculativă a ajuns la împlinirea ei sistematică și domeniul tradițional al filosofiei a ajuns să fie disputat de multitudinea de științe umaniste nou apărute – printre care antropologia era cea mai recentă – filosofii au trebuit să coboare din „turnul de fildeș" al rațiunii, către terenul existențial pe care acest turn a fost clădit.

Avem, prin urmare, o oarece coincidență atitudinală – atât antropologii, cât și filosofii au renunțat, cândva la cumpăna dintre secolele XIX și XX, la detașarea de obiectele lor de studiu impusă prin „munca de cabinet" și au încercat să „iasă pe teren" pentru a găsi natura umană în mediul său concret. Diferența notabilă dintre cele două domenii o face însă faptul că terenul filosofului nu este un anume „ținut" al lumii acesteia, ci chiar propria sa conștiință cu propriile-i umbre și lumini. Ca și antropologul care, ieșind din cabinetul său, s-a dus să studieze popoare sălbatice ascunse în întunecimile junglei, filosoful a făcut o descindere din „tribunalul" propriei rațiuni în sălbăticia gândirii situaționale, invadată din toate părțile de instincte și de dorințe inconștiente, de reflexe de gândire și ticuri culturale. În această junglă, filosoful a avut de desțelenit întregi regiuni ontologice peste care tradiția speculativă își întinsese lianele și a avut

ambiția de a coborî dincolo de orice rațiune şi orice cuvânt, până în regiunile întunecate ale sinelui în care umanitatea individului se întâlnea cu umanitatea însăşi la un nivel impersonal şi antepredicativ.

În această zonă de dincolo de rațiune şi dincolo de *cogito*, dis-pozițiile afective roiesc nestingherite şi formează sensuri mute care răzbat în domeniul conştiinței în mod mascat. Chiar aici, dincolo de orice determinare individuală şi culturală, a încercat filosoful postmodern să găsească o scăpare de aporiile în care a fost pus de descoperirile antropologiei culturale. De aceea, „domeniile" celor două ştiințe nu se pot confunda, ci sunt constituite astfel încât să se împletească reciproc şi să-şi sugereze una alteia ieşiri din impas la nevoie. Pe de o parte, antropologul studiază conştiința culturală a popoarelor în manifestările sale concrete şi exterioare. De cealaltă parte, filosoful studiază zonele de penumbră ale propriei conştiințe, din interior, în efortul de a descoperi legile generice de constituire ale obiectelor acesteia. Primul încearcă să înțeleagă, prin observare participativă, trăsăturile culturale diverselor popoare, pe când cel din urmă încearcă să găsească, în propria sa conştiință, temeiurile oricărei diferențe de trăsături culturale. În mod paradoxal, ceea ce a fost, pentru filosofia tradițională, o amenințare, a devenit, pentru filosofia postmodernă, un ajutor.

2.2. Ipostazele filosofice şi ipostazele antropologice ale omului

Luând în considerație observațiile tocmai făcute, putem observa mai bine diferența dintre obiectele de studiu ale antropologiei şi ale „noii filosofii" care avea să fie construită, treptat, după Nietzsche. Dacă, pe de o parte, antropologia încearcă să surprindă omul viu în mediu său de existență la nivel particular istoric şi cultural[35], filosofia şi-a redefinit metodele şi scopurile astfel încât să surprindă omul viu şi concret, pornind de la facticitatea sa, dar la nivel ontologic sau chiar meontologic. În vederea acestui lucru, a trebuit să se facă trecerea de la o „rațiune tare" la o „rațiune slabă", care să fie mai degrabă hermeneutică decât constructivă – deşi cei doi termeni cu nu se exclud reciproc. „Raționalitatea trebuie, în propriu-i cadru, să se depotențeze, să cedeze teren, să nu se teamă de a da înapoi către acea presupusă zonă de umbră, să nu rămână paralizată față de pierderea reperului luminos, unic şi stabil, cartezian"[36]. Or „umbrele" raționalității tradiționale sunt

---

[35] „Studiind omul viu, concret, ca personalitate şi cultură, cunoscându-i toate suferințele şi toate năzuințele, toate aptitudinile şi toate limitele, antropologia este instanța cea mai capabilă să ofere «măsura omului» - nu o măsură absolută, ci una mai particulară sau mai generală, mai trecătoare sau mai perenă, în funcție de condițiile regionale sau istorice date." (Gheorghiță Geană, *Antropologia culturală. Un profil epistemologic, ed. cit.*, pp. 67-68).

[36] Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti, *Gândirea slabă*, traducere de Ştefania Mincu, Editura Pontica, Constanța, 1998, p. 8.

tocmai afectivitatea umană, supusă întotdeauna raţiunii şi constrânsă de „imperativele" sale, şi actele noastre prepersonale şi antepredicative, cum ar fi percepţia, reflexul, creaţia sau experienţa estetică. „Raţiunea slabă" este, prin urmare, o raţiune sensibilă şi la sugestiile mute ale dis-poziţiilor noastre care, după cum vom vedea, orientează ochiul şi pune orice gândire într-un *topos* perspectival.

Din acest punct de vedere, observăm o complementariate a domeniilor de studiu ale antropologiei şi filosofiei, care se manifestă mai ales la aşa-numita filosofie continentală. Dacă antropologia culturală şi socială îşi propune „cercetarea comportamentului uman în toate categoriile sau formele sale"[37] şi, în vederea acestui lucru, a străbătut pământul în lung şi-n lat, filosofia îşi propune cercetarea bazelor ontologice ale oricărui comportament şi a acelui *orizont originar de existenţă* care face posibil orice comportament. Pentru a-şi îndeplini această menire, ea a trebuit să coboare în adâncul umanului, în ceea ce psihologii numesc „inconştient" şi să găsească acolo temeiurile ultime ale umanităţii. Astfel se face că, după cum vom vedea, ambii filosofi luaţi spre analiză de noi, definesc omul prin puterea sa de a crea şi de a avea trăiri estetice, adică prin afectivitate şi instinct, mai degrabă decât prin raţiune. Se întâmplă astfel deoarece „raţiunea slabă" este una care îşi propune să „lase lucrurile să fie" mai degrabă decât să se înstăpânească asupra lor şi, prin urmare, *pentru prima oară în istoria filosofiei, trăirile şi dispoziţiile omului sunt descrise nu proscrise.*

În virtutea complementarităţii dintre antropologie şi filosofie, putem spune că deşi, *stricto sensu*, nu există suprapunere între cele două domenii, comunicarea dintre ele poate fi foarte rodnică. Deşi filosofia nu se ocupă cu nici una dintre cele cinci ipostaze ale umanului studiate de antropologie[38], ea poate oferi multiple sugestii de întemeiere hermeneutică a descoperirilor antropologice şi, la rândul său, îşi poate lua ca reper regulativ şi, uneori, ca argument ilustrativ rezultate ale cercetărilor antropologiei. De aceea, credem că relaţia dintre cele două discipline ar putea fi gândită din perspectivă hermeneutică. Complementaritatea lor nu este una exclusivistă, ca cea a două piese ale unui *puzzle*, ci una interpretativă, în care filosofia poate oferi orientare privirii antropologului, iar antropologia poate oferi ilustrare factică a construcţiilor filosofice.

Această complementaritate se bazează şi pe nişte asemănări conceptuale pe care le putem surprinde atât în antropologie cât şi în cele două viziuni filosofice analizate. Ne referim în special la conceptele antropologice de „matrice universală a culturii" sau de „configuraţie culturală", care comportă anumite

---

[37] Gheorghiţă Geană, *Antropologia culturală. Un profil epistemologic*, *ed. cit.*, p. 73.

[38] „Pornind de la cea cu sfera de minimă extensiune până la cea cu sferă de maximă extensiune, aceste ipostaze sunt: individul, familia, comunitatea, naţiunea, antroposfera." (*Ibidem*, p. 71).

asemănări cu ideea blagiană de „matrice stilistică”[39], respectiv cu ideea de „matrice ideatică” de la Maurice Merleau-Ponty. O punere în comparație a acestor concepte ne vor putea oferi o măsură a asemănării şi, în acelaşi timp, a deosebirii lor, dar este şi o bună ilustrare a relației dintre filosofie şi antropologia culturală în genere.

2.3. Asemănări conceptuale şi diferențe atitudinale

Privind la conceptul de „matrice universală a culturii”, care „dă seama de toată arborescența antropologiei contemporane”[40] şi la cel de „configurație culturală”, care extrapolează nişte metode de diagnostic ale psihiatriei „nu pentru a caracteriza indivizi ca atare, ci o cultură sau alta în ansamblu, sau ce s-a numit ethosul acestora”[41], putem observa cu uşurință diferența de situare față de om dintre antropologie şi filosofie. Această diferență este, la rândul său, elementul ce stă la baza modului în care filosofia şi-a redefinit domeniul de cercetare şi metodele, pornind de la aporiile ridicate de antropologie. De aceea, putem gândi cele două concepte ca fețe ale aceleiaşi monede. Pe de o parte, prin configurația culturală sau „*pattern*-ul cultural”, antropologii dau seama de „un anumit segment din marele arc al scopurilor şi motivațiilor potențial umane”[42] care face posibilă „selectarea anumitor tehnici şi trăsături culturale”[43]. Pe de altă parte, matricea universală a culturii îşi propune să cuprindă toate categoriile sau domeniile de manifestare culturală – cultură materială, organizare economică, organizare socială, arta, jocul etc.[44] – cu ajutorul cărora, în mod diagnozal, dă seama de asemănările şi deosebirile dintre culturi.

Cele două concepte, astfel înțelese, întrețin relații reciproce în sensul că matricea universală a culturii asigură categoriile de manifestare concretă a *ethos*-ului unei anumite comunități sau societăți, pe când configurația culturală sau *pattern*-ul cultural arată bazele psihologice ale acestei matrice, formele generice decupate oarecum pe fundalul psihicului uman. Întrucât „marele arc [al scopurilor şi motivațiilor potențial umane] este mult prea mare şi plin de contradicții pentru

---

[39] Această apropiere între conceptul blagian de „matrice stilistică” şi cel antropologic de „*pattern*” sau „configurație culturală” a fost observată şi de Gheorghiță Geană. (Cf. Gheorghiță Geană, *Ideas Of Culture: Romanian Para-Anthropologists In The First Half Of The Twentieth Century* in „Journal of The History of The Behavioral Sciences”, vol. XXXV, no. 1 (Winter 1999), pp. 23-40).

[40] Gheorghiță Geană, *Antropologia culturală. Un profil epistemologic*, *ed. cit.*, p. 139.

[41] *Ibidem*, p. 151.

[42] Ruth Benedict, *Patterns of culture*, Mentor Book, New York, 1960, p. 207.

[43] *Ibidem.*

[44] Pentru enumerarea completă a categoriilor culturii şi mai multe detalii, a se vedea Gheorghiță Geană, *op. cit.*, pp. 136-137.

ca o cultură să utilizeze chiar şi o porţiune considerabilă a sa"[45], formarea culturală se face pe baza unei selecţii fără de care „nici o cultură nu poate ajunge la inteligibilitate"[46]. Avem, aşadar, o grilă exterioară de categorizare, dată de matricea universal culturală şi o grilă „interioară", decupată de pe un fond generic şi nedeterminat la psihicului uman, prin care putem înţelege „personalitatea" unei culturi sau *ethos*-ul său.

În capitolele ulterioare, vom vedea că filosofia nu se opreşte la nici unul dintre aceste niveluri, ci încearcă să le înglobeze pe toate într-o viziune metafizică cu un sens special ce urmează a fi clarificat la fiecare gânditor pe care urmează să-l analizăm. Filosofia doreşte expunerea *legilor de constituire* a orizontului de existență uman, adică a acelui ceva ce vine înainte de orice particularizare culturală şi, în acelaşi timp, face posibilă apartenența la o cultură anume. Pe acest „Fond Anonim" – expresie care apare atât la Lucian Blaga, cât şi la Maurice Merleau-Ponty – filosoful încearcă să descrie, la nivel ontologic, constituirea diverselor „orizonturi culturale". Atenția sa se abate asupra a acelui domeniu care, în cuvintele lui Ruth Benedict, „este prea mare şi prea plin de contradicții"[47] pentru a fi studiat, în integralitatea sa, prin metode antropologice. Observarea participativă şi metoda comparativă folosite de antropolog pot, cel mult, da seama de peisajul *concret* de posibilități ale culturii în genere care se manifestă la un anumit moment istoric dat. Însă va exista întotdeauna o „rezervă latentă" de posibilități culturale, inactuale încă, pe care antropologul nu le poate studia fără a depăşi rosturile metodologice ale propriei sale discipline. Orice ieşire din acest concret ce poate fi observat participativ sau studiat istoric, adică orice posibilitate a noului în cultură în genere, nu poate fi abordată fără o metafizică şi fără o punere în lumină a structurilor de ființă ale omului care-i permit să opereze o selecție în largul „arc al potențialului uman". De aceea, deşi există anumite asemănări indubitabile între *metoda configuraționistă* de interpretare a culturii, ce are o sorginte antropologică, şi metodele filosofice ale morfologiei culturale blagiene sau ale fenomenologiei lui Merleau-Ponty, între ele există, de asemenea, diferențe esențiale[48].

Principala problemă cu cele două concepte antropologice expuse este că ele se definesc, din punct de vedere constitutiv, in moduri radical diferite. Pe de o parte, matricea universală a culturii vrea să dea seama de o grilă de interpretare general valabilă a diverselor manifestări culturale – adică de un „fond de manifestare culturală" la nivel factic. Pe de altă parte, configurația culturală sau pattern-ul cultural, dă seama de un *decupaj* pe care o anumită cultură îl face pe

---

[45] Ruth Benedict, *Patterns of culture*, *ed. cit.*, p. 207.
[46] *Ibidem.*
[47] *Ibidem.*
[48] *Cf.* Gheorghiță Geană, *Antropologia culturală. Un profil epistemologic*, *ed. cit.*, pp. 150-152.

fondul generic al umanității. Avem, prin urmare, două concepte complementare, însă nu reunite. Părerea noastră este că, în filosofiile pe care le vom analiza, gânditorii încearcă să unifice această dualitate în moduri diferite. Pe de o parte, la Lucian Blaga, avem conceptul de „matrice stilistică" care explică atât o structură generală a *oricărei culturi* la nivel formal – şi din acest punct se apropie de *matricea universală a culturii* din antropologie[49] – şi, pe de alta, specificitatea la nivel de umplere cu material cultural – adică acel „decupaj" vizat de configurația culturală. Astfel, matricea stilistică blagiană arată atât modul în care întregul „arc al potențialului uman" este universal structurat, cât şi modul în care, prin conținuturile concrete puse în formă de matricea stilistică, o cultură îşi dobândeşte specificitatea. De aici şi necesitatea unei metafizici care să explice de ce nu poate exista o „cultură completă" şi de ce matricea stilistică oferă, în acelaşi timp, posibilitatea unei culturi în genere, cât şi specificitatea ei.

Din partea lui Maurice Merleau-Ponty, vedem aceeaşi mişcare de integrare a specificului şi a universalului nedeterminat într-o unică schemă ontologică. De data aceasta însă, spre deosebire de morfologia stilistică blagiană, care are o abordare constructiv-teoretică, ne aflăm în fața unei abordări fenomenologic-existențiale. Gânditorul francez țintește, de asemenea, explicarea modului în care, de la un orizont originar de existență general uman se poate ajunge la o anumită configurație culturală şi individuală. El însă porneşte de la analiza actului perceptiv şi a corporalității existenței în lume, pentru a arăta că, înainte de orice reflecție, există un orizont nedeterminat al lumii pornind de la care noi percepem, gândim şi conceptualizăm, dar care nu este niciodată, ca atare, perceput, gândit şi conceptualizat. Acest orizont de „sensuri mute" sau „sensuri afective" este cel pe care orice operă de artă îşi decupează o „matrice ideatică", care dă seama atât de înrădăcinarea ei în orizontul preteoretic, cât şi de apartenența ei la convențiile şi reflexele comportamentale ale unei anumite culturi.

*

* *

Dacă aşa stau lucrurile, considerațiile tocmai expuse ne pot ajuta să definim mai bine scopurile cercetării noastre. Ceea ce vom încerca să arătăm este tocmai această ambiție temerară a filosofiei de a explica orizontul preteoretic, antepredicativ şi prepersonal al lumii existenței umane pe care orice manifestare culturală poate avea loc. După cum vom vedea, deşi metodele folosite de cei doi filosofi luați în considerare sunt cât se poate de diferite, la fel ca şi rezultatele lor,

---

[49] *Cf.* Gheorghiță Geană, *Ideas Of Culture: Romanian Para-Anthropologists In The First Half Of The Twentieth Century* in „Journal of The History of The Behavioral Sciences", vol. XXXV, no. 1 (Winter 1999), p. 30 *sqq*.

în cazul fiecăruia apare aceeaşi dislocare a orizontului tradițional de cercetare al filosofiei şi aceeaşi redefinire a ființei omului. Ca urmare a acestei dislocări, ni se va revela faptul că, în Postmodernitate, atitudinea privilegiată de raportare a omului la realitate este cea estetică, spre deosebire de cea teoretică, favorizată de gândirea tradițională.

Pe baza acestei înțelegeri a atitudinii estetice în contextul filosofiei lui Lucian Blaga şi a lui Maurice Merleau-Ponty, vom putea arăta că deschiderea omului față de orizontul originar şi preteoretic al lumii este una cu tendințe estetizante şi că, pe de altă parte, ea se poate ipostazia într-o sumedenie de configurații factice care dau seama de experiența estetică concretă. Există gusturi şi gusturi, însă atitudinea estetică este unică, şi, pentru că este legată de dis-pozițiile afective elementare ale plăcerii şi durerii, ea se poate manifesta ca satisfacție estetică în toate domeniile culturii, indiferent de specificitatea lor, chiar dacă valorile estetice concrete pot diferi radical de la cultură la cultură.

Capitolul II

Omul ca existență în două orizonturi. Temeiurile preteoretice ale gândirii blagiene

1. Considerații preliminare

Unul dintre pericolele cu care se confruntă oricine încearcă să aprofundeze o anumită temă a filosofiei lui Lucian Blaga este riscul de a simplifica în mod exagerat lucrurile. Privită la o primă lectură, construcția sistematică blagiană ne poate apărea drept una dualistă, cu metodologie de lucru implicită care rareori este tematizată ca atare şi cu o seamă de concepte constituite incomplet sau lăsate la nivelul unor „metafore conceptuale". Dar, după cum vom vedea, cu cât medităm mai mult asupra gândurilor centrale ale acestui sistem, cu atât putem observa mai clar accentele sale profunde şi complexitatea relațiilor (adesea neexplicitate) dintre diversele sale concepte.

Un alt risc la care se expune interpretul filosofiei blagiene este acela de a fi indus în eroare de plasa conceptuală metaforizantă ce îmbracă gândul filosofului. Unii comentatori chiar ridică analogia la nivel de metodă de formare a conceptelor ce le imprimă, în contextul gândirii blagiene, un „surplus de semnificație" şi o înfățişare paradoxală[1]. De aceea, tendința spre poetizare şi metaforizare, pe de o parte, şi lungile incursiuni de exemplificare şi analiză culturală, pe de alta, ne pot da impresia unei construcții „difuze" şi, cel puțin în unele puncte importante, aporetice. Există mai multe aspecte ale epistemologiei şi metafizicii blagiene care încă se cer explicitate şi analizate în profunzime pentru a degaja sensul şi rolul lor funcțional în economia sistemului. Concepte precum „Marele Anonim", „personanță" sau „cenzură transcendentă", atunci când sunt privite la o primă lectură, ne apar ca paradoxale, venind oarecum împotriva intuițiilor filosofice specifice gândirii occidentale.

Din păcate, aparenta lipsă de coeziune a conceptelor blagiene nu a fost corectată definitiv nici măcar de eforturile exegetice ce au țintit-o de-a lungul timpului, deşi în unele locuri ni se pare că s-au făcut progrese importante în

---

[1] Ioan Biriş, *Lucian Blaga despre rolul metodologic al analogiei în formarea conceptelor* în Viorel Cernica (coord.), *Studii de istorie a filosofiei româneşti*, vol. XII, Editura Academiei Române, București, 2016, pp. 65-77.

vederea construirii unei imagini care să surprindă gândul blagian în toată complexitatea sa[2]. Poate prea des însă acest gând apare redus la nişte banale distincţii cu iz dualist între cunoaştere paradisiacă şi cunoaştere luciferică, între orizontul lumii date şi orizontul misterului, între frumos artistic şi frumos natural etc.[3] Alteori, gândul blagian este denaturat de apropierea poate prea accentuată de poezie prilejuită de înclinaţiile poetizante ale scriiturii şi de preocupările extra-filosofice ale autorului[4]. Pentru scopurile demersului nostru, vom ignora încă de la bun la început asemenea chei de interpretare „prefabricate" şi, în locul lor, vom încerca să „gândim împreună cu Blaga" evitând pe cât posibil, pe de o parte, reducerea operei sale la nişte categorii convenţionale de interpretare şi, pe de altă parte, privarea filosofiei lui de autonomia – pe care, pe bună dreptate, o merită din plin – prin punerea ei sub auspiciile poeziei.

Aşadar, pentru a putea gândi *împreună* cu Blaga şi nu doar *în marginea* lui, trebuie să trecem dincolo de distincţiile dualiste şi să încercăm a determina *sursa lor comună* care conferă unitate principială şi coerenţă întregului sistem. Această sursă comună, gândită ca *principiu de construcţie*, poate arunca o altă lumină asupra tuturor faţetelor gândirii blagiene. În acelaşi timp însă aducerea la unitate a unui sistem ce-şi ascunde la prima vedere rădăcinile ne oferă o mai clară orientare în plasa sa conceptuală şi un punct ferm de sprijin în încercarea noastră de a pune în lumină trăsăturile principale ale atitudinii estetice în contextul sistemului filosofic blagian.

---

[2] Dintre aceste contribuţii enumerăm, fără pretenţia de exhaustivitate, câteva studii care ne-au ajutat mai cu seamă în privinţa ordonării gândurilor noastre privitoare la teoria blagiană a culturii şi a valorilor în vederea dezvoltării cercetării de faţă: Gheorghiţă Geană, *Structura elementară a formelor brâncuşiene şi legătura ei cu matricea stilistică* românească în „Caiete Critice", nr. 1-2 (110-111)/ 1997; Viorel Cernica, *Prezenţa rostirii despre om în filosofia lui Lucian Blaga*, în Viorel Cernica, „Lucrări de istoria filosofiei româneşti", vol. II, ediţie îngrijită de Cornel-Florin Moraru, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 2015; Viorel Cernica, *Transcendenţa în fenomenologia husserliană şi în metafizica blagiană* în *Ibidem*; Mircea Flonta, *O voce care n-a fost auzită: Lucian Blaga şi reorientarea istorică a filosofiei ştiinţei* în „Studii de istoria filosofiei româneşti", vol. XI, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2015; Alexandru Surdu, *Ondulaţia universală şi sufletul românesc* în *Ibidem*;Viorel Cernica, *Categorie, Concept cultural şi experienţă filosofic* în *Ibidem*.

[3] Această idee a dualităţii gândirii blagiene apare şi în discursuri respectabile de altfel, de aceea nu ar trebui luată ca o greşeală de interpretare *stricto sensu*, ci ca o prejudecată care, adesea, trece neobservată tocmai din cauza aparentei sale evidenţe. Astfel de derapaje dualiste se găsesc, de exemplu, în Alexandru Petrescu, *Lucian Blaga: o nouă paradigmă în filosofia ştiinţei*, Editura Eurobit, Timişoara, 2003).

[4] O sinteză a acestor discuţii privitoare la relaţia dintre poezie şi filosofie la Lucian Blaga se poate găsi în Alexandru Tănase, *Lucian Blaga - filosoful poet, poetul filosof*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977.

Un astfel de demers este cu atât mai necesar cu cât, în dezvoltările ulterioare, vom încerca o comparație între modalitățile de raportare estetică la lume a doi filosofi care, la prima vedere, sunt despărțiți de o adevărată falie. În comparație cu gândirea blagiană, care poate fi caracterizată, la prima vedere şi într-un mod superficial, ca fiind „tradiționalistă", „anti-fenomenologică" şi „metafizică", filosofia lui Merleau-Ponty ne apare mai degrabă ca *opusul* său – ea este „avangardistă", „hermeneutic-fenomenologică" şi „anti-metafizică". Or, pentru a pune laolaltă două viziuni atât de îndepărtate, este necesară o cuprindere clară sub privire a principiului unitar de la care fiecare dintre gânditorii menționați îşi dezvoltă propria „estetică transcendentală". Numai astfel, trecând peste etichetele şi distincțiile care ies la suprafață pentru o primă lectură, putem găsi originea comună a gândurilor celor doi privitoare la atitudinea estetică ce caracterizează existența umană la nivel ontologic.

Drept urmare, demersul nostru nu este unul pur exegetic, ci, în măsura în care suntem interesați de delimitarea raportării estetice a omului la lume în vederea comparației cu o altă „perspectivă" de gândire, el este totodată şi o reordonare sau reconstrucție a filosofiei blagiene din perspectiva atitudinii estetice. În aceste condiții, trebuie să determinăm mai întâi care este acel „punct zero" de la care trebuie pornită o asemenea reconstrucție şi care va avea, ulterior, rolul de principiu şi punct arhimedic al întregii noastre analize. Sarcina ne este însă oarecum uşurată deoarece, deşi configurația sistematică a gândirii blagiene permite, la limită, o multitudine de modalități de reconstrucție, unele ne apar ca fiind mai avantajoase decât altele. Cu alte cuvinte, deşi reconstrucția unui sistem poate, principial, să înceapă de oriunde deoarece, mai devreme sau mai târziu, ea va ajunge să cuprindă întregul, trei posibilități se disting a fi mai facile pentru tema noastră: reconstrucția pe baze metafizice a sistemului blagian, cea pe baze epistemologice şi cea ontologică.

Prima dintre ele porneşte de la centralitatea Marelui Anonim în proiectul cosmogonic expus în *Diferențialele divine*[5]. Prin aceasta însă, ne-am asuma o perspectivă *transcendentă* în loc de *transcendentală*. Marele Anonim este un „centru metafizic al existenței care este *altceva* decât lumea (*subl. n.*)"[6], fapt ce situează întreaga viziune metafizică blagiană *în afara* domeniului nostru de cercetare. Între acest centru metafizic şi lume există o ruptură, o regiune de „diferențiale lipsă"[7], care zădărnicesc practic pornirile creatoare şi de cunoaştere

---

[5] Lucian Blaga, *Diferențialele divine,* în Lucian Blaga, *Trilogia cosmologică,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1997, p. 26.

[6] *Ibidem*.

[7] „O însemnată parte din diferențialele *posibile*, şi anume acelea care corespund structurilor celor mai esențiale, celor mai *nucleare* ale sale, *Marele Anonim nu le emite*. (...) În orice caz, datorită acestei nonemisii, procesele de integrare şi de organizare a diferențialelor divine vor avea prin urmare un *plafon* peste care nu se

ale omului, făcându-le incapabile să reveleze absolutul. De aceea, din perspectivă umană, „Fondul Anonim" este incognoscibil şi intangibil. El este mai degrabă o „încununare"[8] a eforturilor gândirii filosofice într-o „mitosofie"[9], un punct *terminus* al sistemului, în care filosofia transgresează spre mitologie[10]. Or, noi căutăm exact opusul – un *origo*, adică un punct de început situat în domeniul umanului. Acesta este şi motivul pentru care atenţia trebuie să ni se abată în altă direcţie, deşi, atunci când va fi cazul, vom lua în considerare şi analiza relevanţa viziunii metafizice pentru estetica blagiană.

O a doua posibilitate ar fi aceea a reconstrucţiei pornind de la *epistemologia* lui Lucian Blaga. Faţă de metafizică, acest domeniu are avantajul de a plasa demersul nostru exact în zona care ne interesează, în domeniul unei filosofii de orientare transcendentală ce caută să determine orizontul originar de existenţă al omului, însă are un alt dezavantaj major: pierdem unitatea principială de care avem nevoie. Cele două moduri ale cunoaşterii înţelegătoare, cunoaşterea luciferică şi cea paradisiacă, nu sunt reduse de Blaga la un unic element care să confere unitate[11], ele necesitând, la rândul lor, fundarea într-un fenomen *mai originar* care le oferă specificul şi posibilitatea de existenţă. După Blaga, ambele tipuri de cunoaştere sunt demersuri teoretice ale conştiinţei umane, care trebuie întemeiate la un nivel pre-teoretic. Drept urmare, dacă ne-am opri la

---

poate trece." (Blaga, L., *Diferenţialele divine* în Blaga, L., *Trilogia Cosmologică,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1997, p. 49).

[8] „În general, o filosofie ce nu se încoronează cu o metafizică ni se pare ciungă sau fără cap, un tors sau, în cazul cel mai bun, o făptură ce şchiopătează prin văi." (Blaga, L., *Fiinţa istorică* în Blaga, L., *Trilogia cosmologică*, *ed. cit.*, p. 483).

[9] „Am fost nevoiţi să recurgem la asemenea ciudate imagini, fiindcă n-am găsit alt grai mai potrivit pentru a comunica cititorilor un gând ce s-a închegat în noi dincolo de exigenţele noastre ştiinţifice, ca să zicem aşa. Să nu uităm însă că în orice viziune metafizică se amestecă asemenea poate prea vii imagini mitice. Pe podişuri metafizice gândirea încetează adesea de a fi filosofie, devenind ceea ce mai potrivit s-ar putea numi «mitosofie»." (Blaga, L., *Geneza metaforei şi sensul culturii* în Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Humanitas, Bucureşti, 2011, p. 476).

[10] „Întrucât vizează o zonă transmundană, situată dincolo de posibilităţile umane de revelare, orice metafizică apelează şi la mit, căci mitul, prin posibilităţile sale revelatorii, trimite la adâncimi doar bănuite." (Alexandru Petrescu, *op. cit.*, p. 61).

[11] Lucian Blaga scrie cu privire la distincţia dintre cele două tipuri de cunoaştere că, prin ea, „...indicăm în cadrul cunoaşterii o dualitate care până acum nu a fost întrezărită ca atare. E vorba despre o profundă dualitate, sub ale cărei semne stăpânitoare se împarte, cu distincţii de ansamblu şi de detaliu deosebit de tranşante, întregul câmp al cunoaşterii înţelegătoare. Asupra acestei dualităţi vom stărui îndelung, când analitic, când cu ochiri peste întreaga privelişte, făcând cel mai adesea consideraţii în paralelă, după cum o cere însăşi natura adânc despicată în două a faptului de care ne ocupăm." (Lucian Blaga, *Cunoaşterea luciferică*, *op. cit.*, p. 245).

epistemologie, am rămâne cu o viziune dualistă care, după cum am menționat deja, credem că este o simplificare exagerată a subtilităților sistemului blagian. În plus, considerând dezvoltarea istorică a acestui sistem, chiar dacă epistemologia este primul domeniu tematizat şi străbate ca un „fir roşu" întregul, ea a fost emendată în multiple moduri de-a lungul efortului constructiv de aproape două decenii. Un astfel de fapt ne arată că însuşi Lucian Blaga a simțit nevoia de a trece dincolo de propria sa teorie epistemologică, pentru a-i găsi originea ascunsă la nivel preteoretic.

Cu toate acestea, după cum va ieşi la lumină în paginile următoare, filosoful român adoptă, în genere, o atitudine teoretico-constructivă în tematizările sale deoarece este influențat foarte mult de ideea construirii unui sistem. Astfel, el ajunge să trateze chiar şi orizontul pre-teoretic de existență al omului din punct de vedere teoretic. Acest derapaj nu este însă important acum, ci va fi important la finalul cercetării noastre, când vom pune față în față gândirea blagiană şi cea a lui Merleau-Ponty şi vom arăta diferența de atitudine în tematizare care desparte cele două filosofii.

Pentru a da un singur exemplu privitor la turnura spre pre-teoretic şi spre inconştient a gândirii Blagiene, putem observa că în *Eonul dogmatic* şi *Cunoaşterea luciferică*, rolul metaforei este nul, poziția centrală fiind ocupată de conceptele de *idee teorică*[12], *construcție teoretică, antinomie transfigurată*, etc. Abia începând cu *Trilogia culturii,* Blaga a dezvoltat o teorie a metaforei, urmând ca această teorie să fie completată cu o seamă de accente foarte importante în *Trilogia valorilor.* Pe măsură ce dezvoltarea teoriei metaforei avea loc, mai multe concepte folosite în *Trilogia cunoaşterii*, printre care şi cele enumerate deja, ies treptat din scenă, rolurile fiind preluate de conceptul nou dezvoltat care ajunge să înglobeze întregul domeniu al cunoaşterii luciferice, singura demnă de statutul ontologic al omului. Omul, ca ființare metaforizantă, cunoaşte întotdeauna în chip metaforic[13], teoria cunoaşterii constructiv-ştiințifice fiind oarecum lăsată în penumbră şi asociată unei specii derivate a metaforizării, anume construcția teoretică. Acesta este şi motivul pentru care, în *Trilogia valorilor*, cea care ne interesează în cea mai mare măsură acum, „antinomia transfigurată" şi „ideea teorică" nu sunt menționate deloc, accentul căzând pe ideea de metaforizare şi pe intervenția matricei stilistice în diversele acte revelatoare ale omului.

---

[12] „Ideea teorică e o idee aşezată în centrul dinamic al unei probleme de cunoaştere luciferică, ea e «punte de salt» în *cripticul* unui «mister deschis»." (*Ibidem*, p. 284).

[13] „…actul revelator pe care omul îl încearcă în orizontul misterului se face totdeauna metaforic şi în tiparele *categoriilor abisale.* Mai amintim că actul revelator, pe de o parte metaforic, pe de altă parte impregnat de categorii abisale (stilistice), este, în desfăşurarea sa deplină, identic cu creația culturală (artistică, metafizică, cunoaştere constructivă, etc.)" (Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996, p. 22).

Cu toate acestea, despărțirea de atitudinea teoretică s-a făcut doar la nivelul subiectelor tematizate, nu la nivelul metodei de tematizare. Lucian Blaga însă încearcă livrarea unui concept riguros de metaforă şi se simte stânjenit, după cum vom vedea, de derapajele mitosofice ale metafizicii. Aşadar, chiar dacă epistemologia este un domeniu important al gândirii blagiene, un principiu de reconstrucție centrat în aceasta nu ne-ar oferi bagajul conceptual necesar pentru înțelegerea până la capăt şi fără rest a posibilității ontologice ce defineşte atitudinea estetică umană, motiv pentru care trebuie să ne orientăm spre alt domeniu tematic.

Meditând asupra acestei situații, ne putem da seama de faptul că, deşi teoria cunoaşterii a fost „piatra de temelie" în ordine cronologică a sistemului blagian, ea a urmat să fie întemeiată pe o viziune ontologică mai amplă privitoare la orizontul misterului ca orizont existențial al omului. Astfel însă, gândirea blagiană nu a ieşit din cadrele epistemologice deja prefigurate, ci le-a definit mai bine şi a pus în lumină temeiul unității dintre cunoaşterea paradisiacă şi cea luciferică sau, în termeni ontologici, între orizontul lumii date şi cel al misterului. Drept urmare, primele dezvoltări privitoare la cunoaşterea luciferică, făcute de Blaga la începutul anilor '30[14] au fost reinterpretate din perspectivă ontologică la sfârşitul anilor '30 şi începutul anilor '40[15]. Acest lucru s-a întâmplat deoarece, după cum el însuşi recunoaşte, gânditorul român avea nevoie de un fundament *preteoretic* al cunoaşterii pentru a putea înțelege toate actele de cultură definite ca încercări de revelare a misterului existenței[16]. Astfel, s-a revelat faptul că cunoaşterea ştiințifică nu este decât una dintre speciile tendinței de revelare

---

[14] Ne referim în mod special la *Eonul dogmatic*, apărut pentru prima oară în anul 1931, la *Cunoaşterea luciferică*, apărută pentru prima oară în anul 1933 şi la *Censura transcendentă*, apărută pentru prima oară în anul 1934. Lucrările anterioare acestora, chiar dacă anunță multe din temele şi problematicile centrale ale sistemului blagian, sunt simple căutări şi tatonări de tinerețe ale filosofului. Din perspectivă sistematică, ele nu pot fi folosite în vederea reconstrucției deoarece filosoful însuşi le-a lăsat pe dinafara celor patru trilogii care alcătuiesc sistemul filosofic propriu-zis, ezitând să le considere părți ale lui. Aceasta nu înseamnă însă că ele nu ne pot oferi o perspectivă „genetică" asupra meandrelor gândirii blagiene, ci doar că ele trădează o abordare *presistematică* care, prin perspectiva demersului nostru, nu este atât de importantă.

[15] Facem referire în special la operele care constituie *Trilogia Valorilor* şi care au apărut între anii 1939 şi 1942 - *Artă şi valoare*, *Despre gândirea magică*, *Ştiință şi creație*. Unele contribuții de detaliu la această perspectivă ontologică pot fi găsite şi în operele târzii ale filosofului – *Despre conştiința filosofică* (1947) şi *Aspecte antropologice* (1948).

[16] „Orizontul misterului e orizontul specific existenței umane. Să nu ne închipuim însă că acest orizont al misterului ar fi o construcție „teoretică"; el este un *prius*, un implicat anterior oricărui act teoretic deplin." (Lucian Blaga, *Artă şi valoare, ed. cit.*, p. 16).

metaforică şi stilistică specifică omului care-l defineşte în chip ontologic-originar şi, ca urmare, nu poate fi luată drept „principiu" de reconstrucție.

Toate aceste indicii ne conduc către gândul că atitudinea estetică, în contextul transcendentalismului blagian, trebuie gândită pornind de la concepția sa ontologică privitoare la orizontul misterului ca orizont preteoretic existențial uman. De altfel, chiar Lucian Blaga ne sugerează acest lucru când se raportează la acest orizont ca la un „*origo* unde obârşesc toate procesele specific umane"[17], ca la o „condiție implicată" a oricărui act teoretic şi plăsmuitor.

O astfel de abordare nu este însă lipsită de probleme şi primejdii hermeneutice. Un prim lucru ce trebuie făcut este acela de a explica modul în care cele două orizonturi în care trăieşte omul se configurează şi determină reciproc astfel încât să putem vorbi despre un adevărat *origo* sau *prius* al umanității. Cu alte cuvinte, trebuie să gândim până la capăt ceea ce Lucian Blaga numeşte „amfibismul conştiinței", adică acest statut straniu al omului înțeles ca ființare ce poate „respira" în două orizonturi concomitent. Prins între două „lumi" omul trebuie să le unească în mod originar prin diverse acte de conştiință pentru a putea supraviețui[18]. Această împletire primordială între cele două orizonturi, între „natura animalică" şi „natura spirituală" a omului, credem că este elementul gândirii blagiene cel mai adesea trecut cu vederea de cititori şi exegeți. Dacă o astfel de unire nu ar avea loc, omul ar poseda, la nivel existențial dar şi la nivelul vieții cotidiene, o conştiință iremediabil despicată în două, care nu numai că nu ar da deloc seama de experiența cotidiană a lumii, ci ar situa omul într-un domeniu al patologicului. O simplă analiză fenomenologică a felului în care interacționăm cu mediul înconjurător ne arată că trăim, de fapt, într-o unică întrunire dinamică a celor două orizonturi, punând accentul când pe unul, când pe celălalt, însă fiind în imposibilitatea constitutivă de a le experimenta separat şi în izolare reciprocă. Cu alte cuvinte, nu trăim propriu-zis în două orizonturi, ci într-un *ansamblu orizontic* configurat prin împletirea originară la nivel preteoretic a lor. În viața de zi cu zi, lumea dată şi misterul nu se disting şi nici nu se separă în mod strict, motiv pentru care trebuie să urmărim motivele şi mecanismele acestei împletiri în vederea

---

[17] „ Orizontul misterului trebuie să-l înțelegem ca *origo* unde se obârşesc toate procesele specific umane. Acest mod răsare în om, şi are aici un rol de alfa, de început, de izvor, de obârşie, de condiție implicată, şi în acelaşi timp de omniprezență anterioară tuturor actelor teoretice şi plăsmuitoare." (*Ibidem,* p. 30).

[18] În acest punct ne diferențiem de comentatorii blagieni care văd în amfibismul conştiinței un semn al dualității ființei umane (de exemplu în Alexandru Petrescu, *op. cit.*, p. 83 *sqq)*. Noi vedem, din contră, principiul său de unitate. Dacă omul ar fi fost o ființare dual în esența sa, atunci el ar trebui să aibă *două* conştiințe, câte una pentru fiecare orizont. Amfibismul conştiinței arată tocmai că omul este o ființare unitară, care îmbină în mod existențial şi preteoretic două orizonturi de existență.

înțelegerii *originii* sistemului de gândire blagian în orizontul originar de existență al omului.

Ignorarea unității primordiale a existenței umane în orizontul misterului *și totodată* al lumii date a fost, credem noi, motivul principal pentru care gândirea blagiană a fost adesea receptată în termeni dualişti. Este adevărat faptul că nici filosoful însuşi poate că nu a zăbovit suficient de mult asupra legăturii dintre aceste două orizonturi, însă el ne oferă nişte indicii importante privitor la cum ar trebui făcut acest lucru, indicii pe care ne propunem să le urmărim în mod sistematic în vederea reconstrucției unitare a sistemului blagian.

Primul astfel de indiciu se referă la caracterizarea orizontului misterului ca *origo* şi *prius*[19] al felului de a fi uman. Intuim deja faptul că acest statut al orizontului misterului ar trebui mai bine analizat şi delimitat în contrast cu celălalt orizont pentru ca, astfel, să reuşim a surprinde împletirea originară dintre ele. Un prim pas în vederea acestei sarcini ar fi tocmai înțelegerea modului în care Lucian Blaga se raportează la aceste două concepte preluate din limbajul filosofic de expresie latină. Pornind de aici, vom avea posibilitatea de a determina sensul „primordialității”[20] orizontului misterului în gândirea blagiană şi de a-l considera drept „punct arhimedic” al (re)construcției noastre.

2. Orizontul misterului ca *prius* şi *origo* al umanității

Ambele concepte de expresie latină care definesc orizontul misterului se referă la un anumit timp de precedență sau anterioritate. Ca fenomen preteoretic, acest orizont al misterului, împreună cu corolarul său, anume perpetua pornire spre revelare[21], premerg orice construcție teoretică, mitologică, poetică sau de alt fel. Dar, întrucât *prius* şi *origo* au sensuri diferite în uzul filosofic de expresie latină, putem intui că ne aflăm în fața unei *duble precedențe* a orizontului misterului care trebuie determinată în ambele sale aspecte şi care ne va oferi posibilitatea de a lămuri conceptul de „primordialitate”. În consecință, putem spune că preteoreticul întemeiază în două moduri teoreticul, fiecare dintre aceste

---

[19] „[Orizontul misterului] este un *prius*, un implicat anterior oricărui act teoretic deplin.” (*Ibidem,* pp. 15-16).

[20] Ținem să menționăm faptul că înțelegem primordialitatea drept conceptul ce aduce laolaltă sensurile celor două cuvinte în discuție. Primordial este acel element care îndeplinește concomitent atât rolul de *prius,* cât şi rolul de *origo.*

[21] „Omul există desigur şi în lumea dată şi pentru autoconservare ca animalele, dar aceasta numai în măsura animalității sale; ca «om», el există însă în orizontul misterelor, şi e înzestrat cu destinul ce se desprinde ca un corolar din acest mod, cu destinul de a încerca revelarea misterelor.” (Lucian Blaga, *Artă şi valoare, ed. cit.*, pp. 19-20).

întemeieri referindu-se la un domeniu distinct şi esențial al conştiinței intenționale.

Prius trimite, după cum chiar sensurile sale latine o indică, spre o precedență temporală. Aşadar, orizontul misterului ca orizont specific existenței umane se formează din punct de vedere temporal înaintea orizontului lumii date şi are o temporalitate distinctă care, la rândul său, fundează temporalitatea cotidiană. Această situație pare destul de stranie deoarece, din punctul de vedere al unei descrieri fenomenologice, în ordinea intuiției, orizontul lumii date este primul ce poate fi observat. Dar, în acelaşi timp, dacă luăm în considerare corolarul orizontului misterului, adică tendința spre revelare, lucrurile se limpezesc.

Ca orizont de existență al omului, orizontul misterului este un *orizont aporetic*[22]. Cu alte cuvinte, doar în acest orizont poate apărea ceva de genul problematizării, uimirii sau îndoielii, acte de conştiință indisolubil legate de cunoaşterea filosofică sau ştiințifică şi de orice creație culturală în genere. Doar în acest orizont poate apărea ceva de genul „crizei obiectului cunoaşterii" despre care Lucian Blaga vorbeşte în *Cunoaşterea luciferică*[23] sau al metaforei revelatorii despre care se vorbeşte în *Geneza metaforei şi sensul culturii*[24]. Drept urmare, pentru ca orice act generator de cultură să poată fi inițiat de om, el trebuie să fie inițiat în orizontul misterului deoarece, fără problematizare şi impulsul impetuos spre revelare, astfel de acte de conştiință nu se pot constitui. Din punct de vedere temporal, pentru ca orice efort creator să se manifeste la specia numită „om", trebuie ca orizontul misterului să fie deja deschis deoarece abia în acest orizont apare tendința spre revelare. Dacă lucrurile nu ar sta astfel, omul nu ar avea dorința de cunoaştere şi capacitatea de interogare necesare pentru constituirea unui discurs ştiințific sau cultural în genere.

În ceea ce priveşte *temporalitatea* acestui orizont al misterului, ea nu se rostuieşte în jurul celor trei aspecte ale temporalității lumii date[25], ci manifestă un tip aparte de temporalitate pe care filosofii încă de la Platon au numit-o *temporalitate kairotică*. Ea nu are aspectul unui timp-receptacul, înțeles ca un cadru ce trebuie „umplut" cu evenimente, ci a unui timp destinal în care evenimentul sau

---

[22] „Este vorba aici despre «statutul ontologic» al omului luciferic, care face posibilă intenționalitatea revelatorie, problematizatoare, în raport cu «cripticul» obiectelor." (Alexandru Petrescu, *op. cit.*, p. 103).

[23] Lucian Blaga, *Cunoaşterea luciferică*, *ed. cit.*, p. 257.

[24] Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, *ed. cit.*, p. 348 *sqq*.

[25] „Omul, din chiar clipa când i s-a declarat «omenia», a bănuit cu prisosință că imediatul nu este locul său, planul şi cuibul chemării sale. Cert e că în toate timpurile, chiar în cele mai nesigure, omul s-a situat singur sub constelații invizibile, încercând să vadă dincolo de imediat, dincolo — nu în sensul dimensiunilor spațiale şi temporale ale acestui imediat, ci într-un sens mai adânc." (Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, p. 458).

clipa întâmplării joacă rolul principal. Aşadar, în orizontul misterului, nu avem de-a face cu o curgere dinspre trecut spre viitor, ci cu o izbucnire subită de sens ce rostuieşte întreaga raportare la lume şi care caracterizează ceea ce în general numim „întâmplări destinale". Chiar simpla ivire a orizontului misterului printr-o „mutație ontologică" este o întâmplare singulară în istoria lumii care determină *destinul creator de cultură* al omului. Mai mult decât atât, ivirea misterului în lumea cotidiană ia chipul unei discontinuități în timpul liniar al acesteia. Creația culturală în sensul cel mai larg posibil, care implică toate încercările de revelare ale omului, nu poate exista fără problematizare, uimire sau paradox, iar toate acestea nu sunt nimic altceva decât tot atâtea modalități de irumpere a temporalității destinale a misterului în orizontul lumii date.

Mai departe, orice experiență a misterului ivită în clipă problematizării sau uimirii dă naştere, *pe baza temporalității kairotic-destinale*, unei *temporalități abisale*[26] care este gândită drept „categorie a inconştientului" ce rostuieşte toate încercările de revelare umane. Ea este o temporalitate aparte care se imprimă creațiilor culturale, dar care nu este constituită în domeniul conştiinței, ci se formează *ca răspuns inconştient* la irumperea misterului pe baza reziduurilor lăsate de experiențele cultural-revelatorii prin care am trecut de-a lungul existenței noastre. Prin urmare, temporalitatea inconştientului este o *transpunere în expresie (fie ea constructivă sau plăsmuitoare)* a unor experiențe non-judicative ivite în timpul *kairotic* al misterului.

Această *temporalitate abisală* nu este, însă, la rândul său *kairotică*. Ea se constituie tot pe tiparele unui timp-receptacul şi, de aceea, este mai apropiată din punct de vedere structural de temporalitatea cotidiană decât de temporalitatea misterului. Între cele trei tipare ale temporalității abisale pe care Lucian Blaga le analizează în *Orizont şi stil* – timpul-havuz, timpul-cascadă şi timpul-fluviu[27] – toate sunt, de fapt, receptacole temporale definite prin cele trei aspecte „clasice" ale timpului şi care aşteaptă a fi „umplute" cu evenimente. Spre deosebire de acestea însă, temporalitatea *kairotică* se configurează ca o izbucnire momentană ce străpunge temporalitatea cotidiană sau abisală şi care are aspectul unei „deflagrații de temporalitate".

Avem, aşadar, din perspectivă blagiană, o *triplă temporalitate a ființării umane*: temporalitatea kairotică a misterului, temporalitatea cotidiană şi temporalitatea abisală a revelării. Dintre acestea, temporalitatea misterică, gândită

---

[26] „Dacă există bunăoară câte o categorie a spațialității şi a temporalității în lumea conştientă a receptivității noastre cognitive, vom admite că există undeva în inconştient şi nişte dublete orizontice ale lor, adică nişte funcții care se exprimă prin viziuni spațiale şi temporale de altă structură decât cele conştiente. Acele orizonturi inconştiente (spațial şi temporal) se imprimă într-un fel tuturor plăsmuirilor noastre spirituale." (*Ibidem*, p. 420).

[27] *Cf.* Lucian Blaga, *Orizont şi stil* în Lucian Blaga, *Trilogia culturii, ed. cit.*, pp. 72-96.

ca „deflagrație de temporalitate", precedă celelalte două forme de temporalitate-receptacul, ea marcând oarecum ivirea temporalității revelării în lumea dată.

Pe de o parte, temporalitatea misterică este în mod clar precedentă temporalității revelării care este modelată de categorii abisale deoarece orice revelare se configurează ca răspuns (sau corolar, cum mai este numit de Blaga) la deschiderea unui mister. Ca deflagrație, temporalitatea kairotică dă naștere temporalității abisal-revelatorii deoarece actul de revelare este o desfășurare „*topologică*" a ceea ce este conținut *in nuce* în misterul însuși și intuit de om prin actul de problematizare. Timpul *kairotic* este „cartografiat" de experiențele noastre non-judicative și devine încărcat stilistic. El este *transpus* într-o categorie a inconștientului și, astfel, temporalitatea misterică devine temporalitate abisală, timpul-*kairos* devine timp-receptacul.

Pe de altă parte, temporalitatea misterului are și o precedență în fața temporalității cotidiene deoarece ea irupe în timpul cotidian, formând astfel firul destinal al vieții umane. Clipa, ca unitate temporală de bază a misterului, configurează întreaga existență umană prin faptul că oferă acele pauze, turnuri și reorientări care dau specificul vieții înseși. De altfel, istoria, fie ea personală sau culturală, nu este nimic altceva decât rodul acestei temporalități a misterului care reclamă eforturi continue de revelare din partea omului. Ea este originată în orizontul misterului și configurată de încercările stilistice de revelare a acestuia. Întrucât *nucleul* conceptului de istoricitate[28] trebuie căutat în orizontul misterului, înseamnă că originea întregului domeniu al timpului ca receptacul (fie el conștient sau inconștient structurat) își are originea în temporalitatea kairotică a misterului.

Această precedență temporală a misterului ca *prius* este, mai departe, însoțită de o precedență „ontologică" – desemnată prin termenul „*origo*". Este vorba de originea pornind de la care ceva se constituie și care este, în același timp, fundamentul pe care el se sprijină. Prin funcția sa „originatoare", orizontul misterului asigură proveniența obiectelor sale și, totodată, impune o diferență de nivel ontologic. Omul, ca ființare în orizontul misterului, este definit în mod esențial printr-o „mutație ontologică"[29], ceea ce sugerează o diferență care ni se pare a fi mai originară decât așa-numita diferență ontologică despre care se vorbește în filosofia contemporană. Mutația ontologică ce definește omul la nivel

---

[28] Lucian Blaga, *Ființa istorică* în Lucian Blaga, *Trilogia cosmologică*, *ed. cit.*, p. 358.

[29] „Definind cultura ca expresie directă a unui mod de a exista, subit adâncit, și pus sub alte zări, se va înțelege superficialitatea tuturor încercărilor teoretice de a explica cum și de ce s-a produs cultura, recurgându-se la viața omului în natură și la condițiile ei. Un mod de existență, o mutație ontologică, izbucnește în felul său, nu se știe cum și de ce; e vorba aici de un fapt ireductibil care se declară pur și simplu. Așa cum în natură admitem mutații biologice de apariție subită prin salturi a unor noi specii, trebuie să admitem în cosmos și mutații ontologice de noi moduri de a exista ca atare." (*Ibidem,* p. 463).

preteoretic nu impune doar o distincție între *ființă* și *ființare* deoarece, pentru Blaga, ceea ce filosofia tradițională a numit „categorii ale ființei" nu sunt nimic altceva decât niște concepte specifice cunoașterii paradisiace, care orânduiesc receptarea sensibilului de intelect[30]. Categoriile stilistice în schimb, sunt acele categorii ce rostuiesc trecerea întru ființă, creația, proveniența din mister.

Drept urmare, putem intui că originaritatea orizontului misterului instituie o diferență mai profundă între ceea ce, pentru conștiință, este neconstituit– sau, în cel mai fericit caz, neconstituit *integral* – și ceea ce, într-un fel sau altul, este constituit. Practic, privită din această perspectivă, distincția dintre cunoașterea luciferică și cea paradisiacă este aceea că, în cazul celei dintâi, ne aflăm în fața unei neconstituiri esențiale care nu poate fi depășită, în timp ce, la cea din urmă, obiectele sunt constituite în mod neproblematic de conștiința cunoscătoare. Presimțim deja aici prezența nimicului, definit de noi în introducere ca *neconstituire*, prezență care se va accentua de-a lungul analizei acestui orizont.

Dacă așa stau lucrurile, înseamnă că diferența introdusă de orizontul misterului în „economia" conceptuală a gândirii ar impune o analiză mai detaliată deoarece însuși conceptul de mister trimite mai degrabă către ceva care nu este decât către ceva care este. Când vorbim despre mister, ceea ce se arată nu este decât semn pentru o absență, pentru ceva ce nu se arată, pentru „criptic"[31]. Dar cripticul nu este nimic altceva decât o ipostază a neființei înseși, esențială pentru menținerea eforturilor de cunoaștere ale omului în zona aporeticului. Fără această doză de inefabilitate, de neconstituire și de problematizare, omul ar exista exclusiv în orizontul lumii date. De aceea, misterul și tendința spre revelare sunt antrenate tocmai de urma de neființă și neconstituire imposibil de înlăturat din

---

[30] „Cel puțin în comentarea filosofiei lui Descartes, Lucian Blaga pare a adopta această poziție: „Punând degetul pe miezul chestiunii, vom face loc remarcii că propoziția despre *ego sum cogitans* redă cu adevărat un implicat al conștiinței și al oricărui act de cunoaștere, fie reală, fie iluzorie, dar numai atâta timp cât autocontemplarea conștiinței se săvârșește într-un anume orizont. Evidența carteziană se declară numai condiționat, adică numai atâta timp cât conștiința se privește direct și se contemplă narcisist, atâta timp cât conștiința ia act de sine în termeni abstracți – despre care se presupune din capul locului că ar avea darul să redea întocmai o realitate spirituală. În momentul însă când conștiința se situează cu toată energia de care ea e în stare în orizontul misterului, sau mai bine zis în momentul când orizontul misterului se iscă în conștiință, atunci și aspectul de "evidență" al acestui *ego sum cogitans* se pulverizează și se problematizează." (Lucian Blaga, *Artă și valoare*, *ed. cit.*, pp. 13-14). Pentru extinderea analizei și la filosofia lui Kant și Husserl *v. Ibidem*, pp. 12-19).

[31] „Cunoașterea luciferică începe prin aceea că nu mai socotește obiectul dat al cunoașterii drept „obiect", ci numai ca un simptom al „obiectului". Prin acest act, obiectul cunoașterii ajunge în „criză", adică suferă o despicare în două, într-o parte care se arată și într-o parte care se ascunde, prin ceea ce obiectul își pierde echilibrul interior." (Lucian Blaga, *Cunoașterea luciferică, ed. cit.*, p. 257).

cunoaşterea umană din cauza a ceea ce Lucian Blaga numeşte, în ordine metafizică, cenzura şi frânele transcendente. Întrucât orizontul misterului este inepuizabil, oricât am coborî în inima obiectului sau oricât ne-am înălța la dimensiunea integratoare a întregii istorii, tot va rămâne o urmă de neconstituire care, conform observațiilor de până acum, este originea preteoretică a oricărui demers cognitiv.

Lucrurile stau astfel deoarece orice act de cunoaştere are la origine, cel puțin în primul său moment, conştientizarea unor anumite lipsuri în constituirea obiectului cunoaşterii. Aceasta provoacă efortul de întregire constitutivă, fie pe calea teoriilor constructiv-ştiințifice, fie pe calea metaforelor revelatorii. Întrucât orizontul misterului ca *origo* desparte acest domeniu al neconstituirii de domeniul ființei şi ființării, diferența pe care el o impune este una ce depăşeşte domeniul strict al ontologiei, al studiului ființei. Oricum am numi această neconstituire pe care încercăm să o variem în actele noastre revelatorii – mister, criptic, neființă, inefabil, necunoscut, absolut, nedeterminat etc.[32] – ea este obiectul de studiu al *meontologiei*, al demersului filosofic de prindere în discurs a *ceea ce nu este*. Drept urmare, diferența despre care vorbim poate fi numită, pe bună dreptate, *diferență meontologică*. Ea delimitează orizontul aporetic al misterului de ceea ce el originează – de orizontul lumii date şi totodată de orizontul ființei cunoscute paradisiac.

Aşadar, luând în considerare aceste indicii, putem spune că precedența orizontului misterului în raport cu cel al lumii date este una *temporal-meontologică* şi depăşeşte genul de originaritate pe care-l avem în cadrul altor sisteme de filosofare. Fenomenul acestei duble precedențe este ceea ce, pe bună dreptate, am putea desemna prin cuvântul „primordialitate". Orice fenomen al unui sistem filosofic este „primordial" dacă satisface aceste două condiții de precedență în raport cu lucrurile care urmează a fi întemeiate pe el. Un astfel de

---

[32] Preferința noastră terminologică este aceea de a oferi acestui tip de neconstituire manifestă în orice obiect apărut în orizontul misterului numele de *nimic* pe motivul că acest cuvânt nu a apucat încă să aibă o „carieră filosofică" atât de amplă precum celelalte. Există o anumită „frică de nimic" a filosofilor, manifestată încă de la Parmenide prin interdicția de a urma calea neființei, un anumit *horror nihili* care a ținut filosofii departe de acest cuvânt. Ca urmare, el nu a apucat să intre în conştiința filosofică şi să fie influențat de prejudecățile acesteia. În continuare, vom folosi acest concept de nimic în accepțiunea sa de reziduu care nu poate fi cunoscut, rostit, constituit sau descris. Nimicul în acest sens poate fi ipostaziat în diverse contexte conceptuale şi poate prinde mai multe chipuri. Toate cuvintele enumerate şi multe altele în plus, la o analiză mai atentă, pot fi gândite ca ipostaze ale nimicului. Acesta este şi motivul pentru care, în desemnarea acestei „supra-categorii" aveam nevoie de un cuvânt care să fi fost încărcat cu sensuri „ontologice" de tradiția filosofiei universale.

fenomen, definit ca element primordial, va fi totodată şi preteoretic deoarece gândirea teoretică este axiomatică şi are nevoie de întemeiere „în afara" sa. Drept urmare, teoreticul nu poate fi, din principiu, primordial – cel puţin în aceste cadre de raportare la bagajul conceptual al filosofiei blagiene. Deşi se plasează într-un alt context filosofic, vom observa acest sens de primordialitate a orizontului preteoretic de existenţă al omului şi în cazul lui Maurice Merleau-Ponty, semn al unei convergenţe între cei doi gânditori.

Ca să luăm un exemplu adresat în mod explicit de Lucian Blaga, orizontul misterului nu este un fel de *a priori* în sens kantian deoarece el trebuie gândit mai degrabă ca „un *a priori* al tuturor funcţiilor *a priori* şi *a posteriori*"[33]. Orizontul misterului, din motivele indicate mai sus, este anterior oricărei anterioriţăţi deoarece el este caracterizat printr-o dublă anterioritate care instituie o diferenţă meontologică între domeniul preteoretic şi domeniile cunoaşterii teoretice. Spre deosebire de „lucrul în sine" kantian, misterul este acel orizont antepredicativ ce face posibilă chiar gândirea lucrului în sine *ca* lucru în sine[34]. După cum vom vedea, orizontul misterului se precipitează într-un anumit mister factic, iar acest mister factic poate da naştere, pe cale revelator-constructivă sau revelator-plăsmuitoare, unei „teorii a lucrului în sine". Cu alte cuvinte, presupoziţia că *dincolo* de constructele percepţiei, intelectului şi raţiunii noastre există ceva de genul „lucrului în sine" nu putea apărea decât *pe fondul* unui orizont aporetic originar care să ispitească omul să-şi explice la nivel filosofico-teoretic imposibilitatea principială revelării complete şi adecvate a oricărui mister. „Teoria" lucrului în sine nu este, aşadar, din perspectivă blagiană, decât o anumită modalitate de revelare a misterului existenţial printre multe altele. Ea nu este nici originară şi nici privilegiată deoarece, la fel ca şi celelalte de altfel, este doar o *ipostază teoretică* a tendinţei preteoretice a omului de revelare a misterului.

Concluziile acestor observaţii sunt stranii la prima vedere mai ales pentru cel ce a receptat opera blagiană în mod necritic, sau, ca să folosim limbajul specific, „paradisiac". În primul rând, orizontul misterului, gândit ca *prius* şi *origo* al umanului sau ca primordialitate, este, pe de o parte, acel loc din care originează atât onticul cât şi ontologicul şi, pe de altă parte, acea „prezenţă" ce precedă, în ordine temporală, orice experienţă a lumii date. Acest lucru înseamnă

---

[33] Lucian Blaga, *Gândire magică şi religie*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996, pp. 80-81.

[34] „«Lucrul în sine» ca o pricină din afară de conştiinţă a lumii sensibile, aşa cum îl presupune Kant, îşi are eficienţa sa şi în raport cu conştiinţa animală câtă vreme «orizontul misterului», ca factor implicat şi imanent al conştiinţei, este o particularitate esenţială şi distinctivă a fiinţei umane, tocmai în comparaţie cu fiinţele animale. Fiinţa umană este, cu alte cuvinte, prin definiţie o existenţă care pune misterul şi încearcă să-l reveleze. «Lucrul în sine» kantian nu are propriu-zis nici o legătură necesară cu definiţia omului, iar ideea «lucrului în sine» este un simplu accident teoretic şi periferial al omului." (*Ibidem*, p. 81).

că nu există defel cunoaştere paradiziacă pură. De fiecare dată când percepem ceea ce este dat, orizontul misterului este deja deschis atât ca *prius* cât şi ca *origo*, motiv pentru care „omul paradiziac" este doar o specie ipotetică[35]. Omul fie este (şi) în orizontul misterului, fie nu este om deloc. Spre deosebire de specia ipotetică numită „om paradiziac", omul real se află mai întâi şi într-o anumită măsură întotdeauna în orizontul preteoretic al misterului, mânat de impulsul spre revelare. Dar, ca orizont „omniprezent şi permanent al modului specific de a «exista» al omului"[36], misterul „se precipită" şi apare într-o lumină mai puternică doar în anumite clipe care marchează actele noastre conştiente de problematizare, uimire, curiozitate, nostalgie etc. Astfel, misterul împreună cu temporalitatea sa kairotic-destinală ajunge să irumpă în mijlocul orizontului lumii date. În aceste momente, putem observa cu deplină claritate întretăierea a două orizonturi care sunt, de fapt, tot timpul întrunite prin anumite acte şi structuri ale conştiinței noastre.

Pe această cale ajungem la necesitatea determinării modului în care cele două orizonturi de existență ale omului – declarate ca fiind „eterogene"[37] de Lucian Blaga – reuşesc totuşi să coexiste într-o împletire preteoretică indisolubilă. Existența umană este complicată deoarece aceste două orizonturi eterogene, care nu se pot amesteca, sunt totuşi aduse laolaltă în chip originar astfel încât omul nu poate exista fără vreunul dintre ele. Dacă nu ar fi *şi în* orizontul misterului, el şi-ar pierde esența şi ar deveni un simplu animal; dacă nu ar fi *şi în* orizontul lumii date, nu ar putea supraviețui.

Într-o astfel de situație, problema legăturii dintre cele două orizonturi se configurează, ea însăşi ca un mister factic, deschis de conştiința filosofică în propriul său obiect de studiu – fapt ce ne pune într-o situație de cunoaştere luciferică care ar putea fi, conform sistemului epistemologic blagian, „rezolvată" prin metoda antinomiei transfigurate. Dacă am proceda astfel însă, am trece în mod nelegitim de la *orizontul preteoretic* al omului şi am încerca o revelare pe cale teoretic-epistemologică folosind ideea teorică a „antinomiei transfigurate". De aceea, poate că ar fi mai indicat să zăbovim în mister în speranța revelării unei alte soluții (preteoretice) la paradoxul nostru.

Faptul că Lucian Blaga nu se adresează acestui paradox este la prima vedere ciudat deoarece el constituie un punct foarte sensibil al sistemului său

---

[35] „O mutație de tipar sau morfologică n-ar fi putut să aducă linia decât până la pre-om, şi în cazul extrem la omul paradisiac (tip fictiv) care nu s-a realizat decât ca o componentă a omului real. În pre-om a trebuit de fapt să se descătuşeze şi o mutație ontologică, o mutație a însuşi modului său de a exista şi a orizontului său; căci numai datorită acestei mutații ontologice care a lucrat radical ca o vijelie, pre-omul a putut să devină un adevărat om." (Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, *ed. cit.*, p. 21).

[36] *Ibidem*, p. 16.

[37] „Existența eului gânditor în orizontul lumii date şi existența ca mister într-un orizont de mistere sunt două moduri ontologice eterogene." (*Ibidem*).

filosofic, un fel de „călcâi a lui Ahile" ce periclitează întreaga construcție blagiană. Dintr-un anume punct de vedere, el nici nu putea aborda această problemă deoarece acest lucru ar fi impus părăsirea, cel puțin în parte, a pretențiilor sale epistemologice de a dura un sistem filosofic în sens tradițional, dar care să nu abordeze teme ale filosofiei tradiționale. Prin urmare, gândirea blagiană înfloreşte tocmai baza paradoxalei împletiri preteoretice a două orizonturi eterogene. Cu toate acestea, chiar dacă nu avem o tematizare propriu-zisă, putem intui o direcție de ieşire din aporie dacă luăm mai departe în considerare faptul că, în filosofia blagiană, există, de fapt, două tipuri de mistere distincte pe care până acum nu le-am separat în mod explicit. Deşi Lucian Blaga nu zăboveşte foarte mult asupra analizei acestei distincții, intuiția noastră este că tematizarea ei riguroasă este posibilă şi că ne-ar putea indica o modalitate de a gândi laolaltă cu filosoful articulațiile intime ale celor două orizonturi în care omul viețuieşte.

3. Două tipuri de mistere: protomisterul şi mistere-precipitat[38]

Deşi distincția în cauză se lasă presimțită încă din primele trilogii, detaliile ei sunt precizate abia în *Trilogia valorii,* când este enunțată în mod explicit. Până atunci, ea se profilează doar ca o necesitate logică implicită a sistemului de a împăca epistemologia cu ontologia şi teoria culturii. Privind însă retrospectiv sistemul blagian, putem observa chiar şi în scrierile timpurii o oarecare tendință de a gândi misterul în două sensuri, încă dinainte ca ideea de orizont al misterului să fie dezvoltată.

Spre exemplu, în *Cunoaşterea luciferică* Blaga vorbeşte despre *mistere latente* ca despre nişte „mistere nedeschise" ce aşteaptă a fi deschise prin

---

[38] Asupra acestei teme ne-am oprit şi în trecut, însă într-un alt context şi cu alte intenții de cercetare *(Cf.* Cornel-Florin Moraru, *Misterul ca orizont al existenței omului şi cunoaşterea luciferică. Interpretare fenomenologică* în Viorel Cernica (coord.), *Studii de istorie a filosofiei româneşti*, vol. XII, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2016). Chiar dacă, la prima vedere, cele două analize pot părea că ajung la rezultate diferite, trebuie luat în considerare faptul că în studiul citat se tematizează, în primul rând, punctele comune şi diferențele dintre concepția epistemologică blagiană şi cea ontologică laolaltă cu statutul precar al filosofiei ca domeniu situat undeva *între* cunoaşterea ştiințifică şi alte constructe culturale precum poezia sau mitologia. În vederea acestui demers, au fost avute în vedere în special primele două trilogii – cea a cunoaşterii şi cea a culturii – şi s-a făcut pe alocuri apel şi la concepția metafizică şi cosmogonică a autorului român. Acum însă, ne aflăm într-un alt domeniu tematic, mai originar, care ține să clarifice şi să întemeieze distincțiile făcute în textul menționat.

problematizare de subiectul cunoscător[39]. Acest concept de *mister latent* este totodată pus în contrast cu conceptul de *mister universal deschis*, care este gândit ca ceva de genul „lucrului în sine kantian”[40]. Chiar dacă Blaga avea să reconsidere poziția conceptelor gândirii sale în raport cu ideea lucrului în sine, nu putem să nu observăm un efort de distingere a două tipuri diferite de mister. Aici găsim primele semne – nesistematice şi într-o oarecare măsură contradictorii cu dezvoltarea ulterioară a gândului filosofic[41] – a ceea ce noi credem că este o distincție fundamentală pentru cercetarea noastră: cea dintre protomister şi mistere-precipitat.

Conform acestei distincții, protomisterul se referă la mister ca „orizont inițial al omului”, ca *prius* şi *origo*, ca „putere originară” şi ca „permanență integrată într-o amplă rânduială metafizică”[42]. Este vorba despre *orizontul primordial al misterului* la care ne-am referit până acum şi care, ca putere originară, „ia cu asalt” omul şi îi determină ființa. Fără el, ființarea umană nu-şi poate dobândi felul de a fi deoarece aici îşi au originea şi temeiul toate actele specific umane, de la simpla întrebare până la cea mai elaborată operă de artă sau teorie ştiințifică. Dar, ca orizont de existență al omului, protomisterul nu este *ceva* propriu-zis, ci un *topos* nedeterminat în care se pot înscrie toate misterele „factice” posibile.

---

[39] Noțiunea de *mister latent* este, ca atare, problematică deoarece un mister nu poate fi gândit ca mister decât *în clipa* în care el irumpe în temporalitatea cotidiană cu temporalitatea sa *kairotică*, adică atunci când este observat ca atare. Drept urmare, ideea de „mister latent” poate fi considerată o *contradictio in adjecto*. În plus, *topos*-ul misterelor latente acoperă întreaga lume dată deoarece „...există o infinitate de mistere latente în cadrul experienței concrete, adică o infinitate de mistere ce pot fi deschise aici.” (Lucian Blaga, *Cunoaşterea luciferică*, *ed. cit.,* p. 264). Acestea ar putea fi unele dintre motivele pentru care Lucian Blaga nu mai foloseşte acest concept în operele sale ulterioare celor ce constituie *Trilogia cunoaşterii.*

[40] *Ibidem*, p. 258.

[41] Spunem că semnele sunt nesistematice şi contradictorii deoarece, în dezvoltările ulterioare, Blaga renunță la ambii termeni şi, în acelaşi timp, îşi schimbă raportarea față de „lucrul în sine” kantian, aşa cum am văzut în rândurile de mai sus.

[42] „Orice act teoretic şi plăsmuitor, adică orice act de intenții revelatoare, presupune ca un fapt prealabil şi fără de prihană acel orizont. Orizontul misterului se ridică în noi cu putere originară şi ca o permanență integrată într-o amplă rânduială metafizică. Misterul, ca orizont al unui mod existențial, este deci altceva decât ideea-limită, teoretică să zicem, a «lucrului în sine», care nu e desigur decât una din multele variante «teoretice» posibile ale ideii de mister. *Operăm aşadar o deosebire între protomister ca orizont inițial şi ideea de mister care se precipită în nenumărate variante sub acțiunea directă şi ca o consecință a proceselor teoretice ale cunoaşterii.* (Am analizat toate variantele în studiul despre «cunoaşterea luciferică», şi ne-am permis să schițăm chiar o topografie a acestor variante).” (Lucian Blaga, *Artă şi valoare,ed. cit.*, pp. 31-32, *subl. n.*).

„Omul «există» astfel încât el ca subiect îşi e sieşi un mister într-un orizont saturat de mistere”[43]. Prin urmare, protomisterul este, într-o anumită măsură, condiția primordială de posibilitate a misterelor deschise de om.

Întrebarea pe care merită să ne-o punem acum se referă la modul în care, pe baza protomisterului, pot apărea în orizontul de existență uman o multitudine de mistere individuale gândite ca mistere-precipitat. Importanța acestei legături constă în faptul că, atunci când este vorba de a deschide un mister, omul trebuie să găsească simptomele acestuia în lumea dată. Conform limbajului asumat în *Cunoaşterea luciferică*, omul provoacă deschiderea de mistere în lucrurile concrete pe care le întâlneşte în orizontul cotidianului prin problematizare[44]. Aşadar, diferența dintre cele două tipuri de cunoaştere nu este una exterioară, absolută, ci ține de felul în care omul iese în întâmpinarea obiectului: dacă el tratează obiectul situat la nivel ontic *drept un complex de semne* care ascunde un mister, atunci se situează în domeniul lucifericului. Dacă, din contră, receptează obiectul în mod pasiv, ca *pe un lucru neproblematic şi „de la sine înțeles”*, el se situează în domeniul paradisiacului[45].

Drept urmare, domeniul în care misterele ființează propriu-zis este cel ontic, deşi prin chiar esența lor se configurează ca *depăşire a acestui domeniu*, ca salt în necunoscut. Misterele factice, ivite în cotidian, sunt un fel de „colapsări” ale orizontului originar de existență al omului *în* orizontul lumii date. Atunci când un mister este deschis în obiect nu avem de-a face cu un *alt* obiect, ci cu un obiect *transfigurat* prin perspectivă aporetică. Lucrul la care ne raportăm este în continuare parte a lumii date, dar în interiorul său se formează un abis care desparte ceea ce ni se arată (*fanicul*) de ceea ce este doar *presimțit* vag, dar nu constituit propriu-zis în ființa obiectului (*cripticul*). „Ceea ce fusese obiect al cunoaşterii paradiziace se întregeşte în adâncime şi concomitent se despică în «fanic» şi «criptic»”[46]. Între aceşti doi versanți ai obiectului cunoaşterii luciferice, nu există nici o „punte” de salt, ci ea trebuie construită într-un anumit fel – fie ca „idee teorică”, fie ca „antinomie transfigurată”, fie ca „metaforă revelatorie” etc.

---

[43] *Ibidem*, p. 19.

[44] „Cunoaşterea paradiziacă nu cunoaşte problematicul decât într-un sens cu totul incomplet. În adevăr, cu faptul în sine, integral, al «problematizării», intrăm în domeniul cunoaşterii luciferice.” (Lucian Blaga, *Cunoaşterea luciferică*, *ed. cit.*, p. 254).

[45] „Cunoaşterea luciferică nu apare cu numitul «halo» în jurul său. Cadrul în care se iveşte cunoaşterea luciferică nu e acel universal mister deschis, general şi omogen, de extremă limită, ci acela circumscris de nenumăratele mistere latente eterogene care formează tot atâtea obiecte ale cunoaşterii paradiziace. Fiecare din aceste mistere latente, izolat pentru sine sau în legătura lor reciprocă, poate să ia, prin transpunere în altă perspectivă, contact cu cunoaşterea luciferică, prefăcându-se în «obiect» al acesteia.” (*Ibidem*, p. 258).

[46] *Ibidem*, p. 268.

Cu toate acestea, despicarea nu este totală. Între fanic şi criptic există o strânsă relație care face ca fanicul să trimită către criptic şi să întrețină o tensiune interioară a obiectului cunoaşterii luciferice. Cu alte cuvinte, fanicul nu se determină ca un *altul absolut* față de criptic, ci ca un *simptom* al său, ca un efect al unei cauze[47].

În această relație, cele două orizonturi de existență ale omului sunt strâns legate şi, chiar dacă sunt distincte şi eterogene, nu pot fi niciodată privite în mod separat. Precipitarea misterelor factice din protomisterul originar nu este nimic altceva decât felul în care, la nivel ontologic, lumea dată şi lumea aporetică sunt *întrunite* laolaltă. Într-un anume fel, misterul care „vine peste om" se precipită în obiect anunțând o tensiune care face omul să „deschidă" sau să „provoace" o criză interioară lucrului cercetat prin procesele teoretice de cunoaştere pe care le are la îndemână. Într-un fel, omul este „ademenit" să deschidă misterul precipitat în obiecte pentru a-şi împlini destinul său de existență în orizontul (proto)misterului.

Astfel însă, protomisterul situat la nivel preteoretic devine imposibil de surprins cu instrumente teoretice. Ceea ce unește cele două orizonturi este, în acelaşi timp, şi ceea ce le desparte. Pe de o parte avem orizontul lumii date în care putem deschide mistere-precipitat şi, pe de altă parte, avem un orizont oarecum inefabil şi imposibil de cuprins în cuvinte, un orizont care scapă în mod constant puterilor noastre teoretice[48] şi care ne ghidează în mod inconştient eforturile de cunoaştere. La nivelul afectivității umane, orizontul misterului se manifestă ca o *tensiune* care se cere tematizată în mod repetat[49], nu ca o substanță anume. El este acel orizont de neconstituire care „infestează" fiecare obiect constituit dând prilejul problematizării să precipite această neconstituire în ceea ce este numit „cripticul" obiectului, solicitând astfel un act revelator. Aşadar, orizontul misterului nu trebuie gândit ca un receptacul umplut până la refuz cu obiecte individuale numite „mistere-precipitat", care sunt deja constituite şi aşteaptă omul să le „descopere". Orizontul primordial al misterului poate fi gândit mai degrabă ca o perpetuă punere-în-tensiune *kairotică* a obiectelor cunoaşterii paradisiace. Misterele apar întotdeauna în orizontul lumii date, dar anunțând o tensiune care face conştiința umană să încerce întotdeauna să meargă dincolo de ceea ce i se

---

[47] „Cunoaşterea luciferică începe prin aceea că nu mai socoteşte obiectul dat al cunoaşterii drept «obiect», ci numai ca un simptom al «obiectului»." (*Ibidem*, p. 257).

[48] „Nu noi suntem autorii şi arbitrii acestui orizont; aici se petrece ceva cu noi. Cu acest orizont se urmăreşte ceva în ființa preomenească, pentru a o preface în «om» . E aici un proces din adânc care nu e în stăpânirea noastră, şi deci ceva ce nu poate fi în nici un caz un rezultat teoretic de lesnicios urcuş." (Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, *ed. cit.*, p. 31).

[49] „Existența în orizontul misterului are profilul unei permanente tensiuni care cere un deznodământ iarăşi şi iarăşi repetat." (*Ibidem*, p. 22).

arată, în necunoscut. Saturarea de mistere a orizontului primordial despre care se vorbea mai devreme nu este nimic altceva decât expresia faptului că mintea umană poate resimți această tensiune a misterului în oricare dintre obiectele lumii. *Acest presentiment că „adevărul" se află întotdeauna dincolo de ceea ce vedem şi cunoaştem este, de fapt, tensiunea prin care este definit orizontul misterului.*

Aşadar, avem de-a face mai degrabă un *impuls situat la nivelul dispoziției afective* pentru a constitui ceea ce nu este constituit şi a aduce cripticul la lumină. Un astfel de impuls poate fi regăsit în uimirea despre care vorbesc filosofii dintotdeauna, în angoasa despre care au vorbit unii filosofi moderni şi contemporani, precum Kierkegaard sau Heidegger, sau în nostalgia despre care vorbeşte Novalis, citat de însuşi Blaga[50]. Toate aceste „dispoziții afective" anunță ceva ce nu poate fi cuprins de gândire, ceva inefabil care, pe de o parte, ne atrage să-l cercetăm şi, pe de altă parte, ne zădărniceşte orice încercare de constituire până la capăt şi de determinare „fără rest", ținându-ne departe de o „rezolvare finală" a tensiunii misterice. Încercând să revelăm misterul existenței ajungem în „zone liminare şi chiar în cețoase regiuni de dincolo, adică in ținuturile de mare densitateale misterului, unde gândul nu se mai poate mişca decât îmbrăcându-se în tăceri rituale"[51]. Acest „rest de nedeterminare" despre care vorbim şi care provoacă „tăceri rituale" este tocmai precipitarea orizontului misterului în lumea dată, este reziduul hermeneutic de care nu putem scăpa în încercarea de a rosti oricare dintre experiențele noastre nonjudicative, presimțite vag la nivelul dispoziției afective.

Problema felului în care resimțim orizontul misterului colapsând în cel al lumii date poate fi însă privită şi din alt unghi pe care l-am ocolit până acum. Conform epistemologiei blagiene „sediul" misterului este chiar *inconştientul uman*, acea zonă în care „rațiunea" noastră nu are acces, dar care se anunță ca o „consimțire" pe planul dispoziției afective[52]. La marginea acestuia, chiar la întrepătrunderea inconştientului şi conştiinței, îşi au locul „categoriile stilistice". Aceste categorii care fac legătura dintre un orizont şi celălalt sunt gândite de

---

[50] „Filozofia este, la drept vorbind, nostalgie, un imbold de a te simți pretutindeni acasă." (Lucian Blaga, *Despre conştiința filosofică* în *Trilogia cunoaşterii*, *ed. cit.*, p. 107).

[51] Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii,ed. cit.*, p. 499.

[52] Merită notat faptul că ideea lui Blaga despre inconştient este radical diferită de cea psihanalitică. Acest lucru ni se va revela mai exact pe parcursul cercetării de față, pentru început însă, trebuie să avem în vedere că, pentru Blaga, „inconştientul nu reprezintă nici un presupus factor metafizic ce conduce din afară viața conştientă (ca la romantici) şi nici o simplă înmagazinare în conştiință, haotic, a unor reziduuri (psihanaliză), ci este vorba despre un substrat pozitiv şi *cosmotic*, cu structuri proprii, care îmbogățeşte, prin spontaneitate, luciditatea conştiinței." (Alexandru Petrescu, *op. cit.*, p. 76).

Blaga în mod explicit ca „vaduri de ieşire din lumea concretă" de care impulsul nostru imperios spre revelare se foloseşte şi ca „frâne care zădărnicesc revelarea absolută"[53]. Aşadar, ele sunt elementul asupra căruia trebuie să ne orientăm atenția pentru a vedea cum anume cele două orizonturi colapsează laolaltă. Abia pornind de la această unitate orizontică – gândită împreună cu matricea stilistică ce se imprimă asupra oricărei creații şi cu actele de conştiință teoretice ce corespund diverselor tipuri de încercări de revelare a misterului, putem delimita mai exact atitudinea originar-estetică a omului, precum şi tendința sa teoretică de a „estetiza" lumea dată prin intermediul categoriilor abisale.

4. Categoriile abisale ca „vaduri de ieşire din concret" şi personanța

În calitate de „categorii ale inconştientului", setul de categorii ce formează matricea stilistică oferă o anumită cale de a revela misterul existențial, însă doar în mod relativ. Din acest punct de vedere, categoriile inconştientului nu sunt nimic altceva decât „structuri valoric-atitudinale" care „circumscriu un domeniu al potențelor şi disponibilităților creatoare"[54] relative la o cultură sau alta. Revelarea absolută şi adecvată este refuzată omului tocmai pentru că tensiunea ce caracterizează *protomisterul* nu poate dispărea din orizontul lumii date fără ca omul însuşi să-şi piardă ființa. Lumea dată este străpunsă de orizontul misterului şi toate aceste străpungeri, gândite ca deschideri ale unor mistere factice de conştiința umană, constituie liantul dintre cele două orizonturi. Până acum însă am acoperit doar o jumătate din problemă deoarece trebuie să mai înțelegem modul în care omul reacționează la aceste mistere-precipitat pe care le deschide în lumea cotidiană.

După cum însuşi Lucian Blaga recunoaşte, nu putem gândi deschiderea misterului fără impulsul spre revelare, care este însăşi expresia ontologică a destinului uman[55]. Acest impuls, gândit ca ispitire a omului în direcția misterului

---

[53] „Categoriile abisale reprezintă desigur tot atâtea vaduri de ieşire din lumea concretă, dar totodată ele sunt şi frâne care zădărnicesc revelarea absolută, pozitiv-adecvată, a misterelor." (Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, *ed. cit.*, p. 48).

[54] Vasile Macoviciuc, *Matricea Stilistică. Ipoteze interpretative* în Angela Botez, Victor Botez, Mihai Popa (eds.), *Lucian Blaga – confluențe filosofice în perspectivă culturală*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007, p. 349.

[55] „Omul există desigur şi în lumea dată şi pentru autoconservare ca animalele, dar aceasta numai în măsura animalității sale ; ca "om", el există însă în orizontul misterelor, şi e înzestrat cu destinul ce se desprinde ca un corolar din acest mod, cu destinul de a încerca revelarea misterelor." (Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, *ed. cit.*, p. 19-20).

provoacă conştiinţa să facă „saltul" între cele două orizonturi în mod natural. Ca impuls irezistibil spre revelare el are ceva din implacabilitatea şi tragismul conceptului de destin în sensul că nu poate fi domolit şi nici nu poate fi controlat în mod conştient – de unde rezultă tensiunea sau antagonismul ce caracterizează omul la nivel existenţial[56]. Ca fiinţare metaforizantă, omul are mereu tendinţa de a „trece dincolo" de concret, iar această trecere dincolo nu poate avea loc în mod absolut, ci doar prin anumite „categorii abisale", care sunt gândite ca „vaduri de ieşire din concret" şi servesc totodată la transpunerea conţinuturilor dintr-un orizont în altul. Prin aceste vaduri, informaţia circulă bidirecţional între cele două orizonturi, astfel încât, pe de o parte, ele oferă o „punte de salt" în mister pentru a trece dincolo de elemente ale lumii date gândite drept „semne ale unui mister" şi, pe de altă parte, oferă posibilitatea trecerii conţinuturilor inconştiente în mod deformat în spaţiul conştiinţei. Această funcţionalitate bidirecţională situează categoriile abisale între conştiinţă şi inconştient, nu în domeniul propriu-zis al inconştientului.

Motivul pentru care se întâmplă astfel este acela că orice revelare, de orice fel ar fi ea, se foloseşte cu necesitate de un anumit „limbaj", gândit în sens originar ca rostuire primordială în domeniul conştiinţei. Dacă ne uităm la modul în care matricea stilistică este gândită de Blaga, vom observa faptul că aşa-numitele „categorii abisale" sunt gândite în oglinda celor ale conştiinţei şi că, cel puţin în cazul categoriilor principale, cele două seturi se structurează prin aşa-numitele *dublete categoriale*[57]. Cu alte cuvinte, există o corespondenţă originară sau o analogie la nivel formal[58] între lumea conştiinţei şi lumea inconştientului şi, prin urmare, între orizontul dat şi orizontul misterului[59]. Revelarea se face prin

---

[56] „Tragic şi măreţ, cu adevărat, ne apare destinul creator numai când îl concepem situat între impulsuri opuse, mânat şi susţinut interior de un puternic antagonism de finalitate. Mutaţia existenţială odată declarată în om, acesta e promovat pe o linie irevocabilă, unde toate încercările sale ar putea face concurenţă Marelui Anonim dacă ele nu ar fi stăvilite de permanente frâne «de dincolo»." (Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, *ed. cit.*, p. 480).

[57] Cf. „Teoria Dubletelor" în Lucian Blaga, *Orizont şi stil* în Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, *ed. cit.*, pp. 86-98.

[58] Merită spus că această analogie la nivel formal nu include şi o analogie la nivel funcţional sau de conţinut. Din contră, „dubletele spaţio-temporale ne confirmă disanalogia dintre conştient şi inconştient, disanalogia de conţinut şi funcţionalitate" (*Cf.* Vicenţiu Mirea, *Cunoaşterea creatoare sau cunoaşterea spornică la Lucian Blaga* în „Studii de istoria filosofiei româneşti", Vol. VII, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2011, p. 238).

[59] „Inconştientul la care se referă Blaga are funcţie *categorială,* dublând, de fapt, structurile *a priori* ale sensibilităţii şi intelectului pe care le investighează Kant." (Vasile Macoviciuc, *Matricea stilistică. Ipoteze interpretative, ed. cit.* , p. 348).

nişte categorii care se află în corespondenţă cu cele ale conştiinţei, chiar dacă conținuturile lor reprezentaționale sau noționale pot diferi. Există un timp al conştiinţei, precum şi un timp al inconştientului; există un spațiu al conştiinţei şi un spațiu al inconştientului etc.

Această corespondenţă a „ustensilelor" cu care conştientul, respectiv inconştientul, asigură întrunirea celor două orizonturi de existenţă deoarece, dacă este să analizăm conceptul de revelare, el este, din punct de vedere „vectorial" opus misterului. Dacă misterul ademeneşte conştiința să treacă dincolo de imediat, revelarea țintește, cel mai adesea, să aducă misterul în imediat, să-l dezvăluie, să-l facă vizibil, conceptualizabil şi exprimabil. În cazurile rare de minus-cunoaştere, se încearcă integrarea în conştiință şi explicitarea la nivel metaforic a misterului *ca* mister, păstrând însă trăsăturile sale esențiale de incognoscibilitate şi inefabilitate. Drept urmare, conştiința călătoreşte tot timpul întru şi dinspre mister prin categoriile stilistice gândite ca „puncte de trecere" între cele două orizonturi, cu singura observație că, în cazul mişcării *înspre mister*, conştiința nu poate niciodată cuprinde în concept, idee sau metaforă niciodată misterul în mod integral.

Pornind de la aceste observații, putem înțelege mai bine de ce Lucian Blaga gândeşte categoriile abisale drept „*transpoziții conceptuale ale unor factori care lucrează în inconştient*"[60]. Spre deosebire de remarcile sale anterioare privitoare la categoriile stilistice, în special din *Trilogia culturii*, filosoful pare a-şi nuanța acum, în *Trilogia valorilor*, poziția față de aceste concepte, astfel încât să elimine prejudecata că ele s-ar găsi *în* inconştientul propriu-zis. Întrucât inconştientul este misterul absolut şi insondabil, conştiința nu-l poate străbate în mod adecvat şi complet. De aceea, categoriile abisale trebuie căutate într-o zonă liminară a conştiinţei noastre şi interpretate ca „semne" ale unor factori insondabili care „lucrează" în inconştient. Ele sunt *vaduri* prin care comunicarea între cele două orizonturi se poate face şi, ca atare, sunt situate la limita domeniului conştiinţei cu deschidere spre inconştient. De aceea, categoriile abisale sunt concepte propriu-zis pre-judicative prin care noi putem transpune în cuvinte o experiență nonjudicativă „adăpostită" în inconştient. Drept urmare, ele sunt concepte-limită ale conştiinţei, nu concepte inconştiente propriu-zise.

Ca *transpoziții conceptuale*, categoriile stilistice doar „*stau pentru*" factorii inconştienți care ne modelează creațiile şi construcțiile teoretice, dar nu sunt *ele însele* acei factori. Inconştientul ca atare rămâne insondabil, doar trecerea conținuturilor sale în conştiință este îngrădită şi în acelaşi timp permisă de nişte „vaduri" sau „transpoziții conceptuale" care, adunate laolaltă, formează matricea stilistică. Importanța acestei observații este majoră tocmai pentru a scăpa de ideea eronată că mintea noastră funcționează, concomitent, cu două seturi de categorii

---

[60] Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, *ed. cit.*, p. 125.

distincte. O astfel de situaţie ar fi cel puţin la fel de schizoidă precum ar fi existenţa în două orizonturi separate.

Prin ideea de transpoziţie, idee luată precum multe altele din limbajul filosofic blagian din matematică[61], ne este sugerat faptul că, în momentul încercării de revelare a unui mister, adică atunci când încercăm să rostuim inefabilul, categoriile abisale *iau locul* categoriilor conştiinţei. Există o modelare prejudicativă a conţinuturilor creaţiei care depăşeşte cadrele conştiente tocmai pentru că, în orice încercare de revelare, categoriile abisale sunt actualizate în timp ce categoriile intelectului sunt virtualizate sau deplasate în fundal. Observăm astfel un fel de o substituţie de categorialitate care ne permite să plăsmuim ceea ce nu are chip şi să construim ceea ce nu are structură. În cadrele cunoaşterii paradisiace, categoriile intelectului preiau datele de la simţuri şi le ordonează constituind în mod pozitiv obiectele conştiinţei. Ceva similar face şi matricea stilistică, doar că „datele" cu care lucrează ea nu sunt obiecte constituite, ci sunt mai degrabă complexe de presimţiri vagi, fără înfăţişare, dar cu o puternică coloratură afectivă, care anunţă imposibilitatea unei constituiri definitive. Prin urmare, putem spune că experienţele nonjudicative care constituie orizontul misterului sunt revelate la nivel prejudicativ prin intermediul categoriilor abisale. Mintea noastră, în actele sale de creaţie, nu se foloseşte de categoriile receptivităţii, ci pe cele ale spontaneităţii deoarece acestea, în calitate de „vaduri de ieşire din concret", sunt cele ce permit trecerea conţinuturilor dintr-un orizont în altul, făcând astfel posibilă revelarea.

Substituţia de categorialitate ce are loc atunci când păşim pe tărâmul cunoaşterii luciferice intră în joc mereu când ne raportăm la mister gândit ca neconstituire inerentă obiectului cunoaşterii în scopuri revelatorii. Drept urmare, privite din perspectiva conştiinţei, „categoriile ale spontaneităţii" sunt moduri de *ipostaziere* a misterului, moduri în care ceea ce nu poate fi constituit este forţat să se constituie prin mecanismele matricei stilistice şi, ulterior, să fie plăsmuit într-un obiect ce poate fi integrat lumii cotidiene. Această substituţie de categorialitate este motivul pentru care categoriile abisale se formează în dublete ce corespund categoriilor conştiente[62]. Ele îndeplinesc aceeaşi funcţie, dar pentru orizonturi şi

---

[61] În această situaţie sunt mai multe concepte ale metafizicii blagiene care sunt preluate din ştiinţă în genere şi din matematică în mod special. Concepte precum cel de *diferenţială, corolar* sau *integrare* au o astfel de origine. Pentru mai multe detalii privitoare la legătura dintre ştiinţă în general şi metafizica lui Lucian Blaga, se poate consulta Teodor Dima, *Premise filosofice şi ştiinţifice ale edificării metafizicii blagiene* în Angela Botez, Victor Botez, Mihai Popa (eds.), *Lucian Blaga – confluenţe filosofice în perspectivă culturală*, *ed. cit.*, p. 291.

[62] În *Cunoaşterea luciferică*, Lucian Blaga vorbeşte chiar despre o dublă funcţie a categoriilor care corespunde celor două tipuri de cunoaştere. (Cf. Lucian Blaga, *Cunoaşterea luciferică*, *ed. cit.*, pp. 76-83). Conform acestei teorii, fiecare dintre

atitudini umane diferite, motiv pentru care există un izomorfism al tabelelor categoriale, aşa cum există şi un izomorfism al orizonturilor de existență. Acest izomorfism nu implică însă totala identitate între cele două seturi de categorii, ci doar o afinitate formală datorită căreia ceea ce răzbate în conştiință dinspre inconştient să poată fi preluat în limbajul natural şi rostuit confirm normelor conştiinței. Altfel, orice fel de revelare ar fi imposibilă – revelarea misterului pe planul conştiinței nu ar putea fi preluată şi rostuită de conştiință, ci s-ar bloca doar la nivel de presimțiri vagi şi gânduri fără noimă. Creația ar fi tot timpul „încremenită" la un nivel pre-discursiv şi pre-formativ, iar artistul ar avea oarecum „inspirație" – care este mereu dată de misterul ca atare – dar n-ar avea posibilitatea şi nici instrumentele necesare pentru a o prinde în operă.

Din cauza (sau datorită) acestui izomorfism care aduce laolaltă o afinitate dar nu şi o identitate între cele două orizonturi, ceea ce este *transpus* în conştiință prin funcțiile categoriale este totodată deformat, transpus într-un domeniu străin şi în haine conceptuale „de împrumut". De aceea, un alt sens al *transpoziției* în gândirea blagiană este tocmai acela de „transformare" sau „transfigurare", concepte folosite adesea de filosof pentru a se referi la integrarea în conştiință în mod deformat a unui gând care provine *din orizontul misterului* şi se constituie ca *încercare de revelare*. „Antinomia transfigurată" este tocmai o astfel de integrare forțată în ordinea conştiinței a unui mister[63] ce are drept rezultat un paradox din punctul de vedere al logicii categoriale a conştiinței. În consecință, putem considera că *transfigurarea este actul prin care un conținut „misteric" în genere este revelat pe planul conştiinței prin transpoziționarea conceptuală cu ajutorul categoriilor stilistice a conținuturilor inconştiente pe care le-am numit şi „experiențe non-judicative"*.

Plecând de la această funcție a categoriilor abisale gândite drept *transpoziții conceptuale ale unor factori inconştienți*, putem să înțelegem de ce orice act revelator este, la limită, *metaforic*. Metafora revelatorie este definită de Blaga drept încercare de „revelare a unui «mister», prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experiența sensibilă şi lumea imaginară"[64]. În esență, ea este tocmai modul în care categoriile stilistice, gândite ca vaduri de ieşire din concret şi ca transpoziții conceptuale, funcționează. Metafora, ca expresie a transpoziționării conceptuale în planul conştiinței ai unor factori inconştienți s-a născut odată cu omul pentru că datorită ei cele două orizonturi ce

---

categoriile conştiinței pot funcționa ca o „scândură de salt" în mister, daca sunt folosite cu o *funcție teorică*. Ulterior, gânditorul român a pus accentul pe o *altă tabelă* de categorii, care să dubleze categoriile receptivității şi care sunt situate la nivelul inconştientului.

[63] „O antinomie poate să reprezinte şi echivalentul intelectual al unui mister." (Lucian Blaga, *Eonul dogmatic* în Lucian Blaga, *Trilogia cunoaşterii*, *ed. cit.*, p. 166).

[64] Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, *ed. cit.*, p. 354.

definesc amfibismul conştiinței umane sunt întrunite. Prin metaforă un conținut este, în genere, transpus într-un orizont străin şi acomodat pe cât posibil acelui orizont.

Dacă ar trebui să legăm laolaltă toate aceste observații, am ajunge la ideea că *cele două orizonturi de existență ale omului sunt legate laolaltă la nivel structural-ontologic prin izomorfismul celor două seturi de categorii, care permit transfigurarea conținuturilor ascunse (ale cripticului) în conținuturi conștiente (fanice)*. Această transfigurare este, în mod esențial, metaforică în sensul că se foloseşte de mijloacele conştiinței pentru a întruchipa ceva ce este, propriu-zis, inefabil şi inconştient. Transfigurarea însă poate fi constructivă (în ştiințe) sau plăsmuitoare (în artă). Ambele tipuri au moduri diferite de a lucra cu materialul fanic sau cu ceea ce este dat. Prima dintre ele ia fanicul drept simptom al cripticului şi îl foloseşte ca o *punte de salt* în mister în vederea revelării cripticului[65] pe când cea de-a doua are o intenționalitate oarecum inversă – „îmbracă misterul" în haine metaforice, îl atrage în domeniul conştiinței prin metaforizare şi se foloseşte în mod plăsmuitor de materie. Aceasta este diferența dintre omul de ştiință care, pornind de la experiment, construieşte o teorie şi artistul care, pornind de la o idee sau dispoziție vagă, se foloseşte de materie pentru a o capta în operă. Dacă primul *pleacă de la concret* pentru a face un salt în mister, cel de-al doilea pleacă de la tensiunea insondabilă a misterului pentru a-i da chip sensibil (fie în cuvinte, fie în opere de artă, fie în mituri).

Pornind de la acest înțeles al transfigurării gândită ca funcție de integrare în conştiință a unui mister, putem înțelege, în sfârşit, *personanța* – unul dintre cele mai enigmatice concepte blagiene. Prin personanță, filosoful încearcă să descrie modul în care misterul străpunge bariera dintre cele două orizonturi şi se oglindeşte în spațiul conştiinței şi al lumii date. De aceea, acest fenomen este definit ca „o însuşire, grație căreia inconştientul răzbate cu structurile, cu undele şi cu conținuturile sale până sub bolțile conştiinței"[66] şi „care se manifestă în chipul cel mai accentuat şi mai închegat în procesul creației spirituale, mai ales al celei artistice"[67]. Cu alte cuvinte, personanța este tocmai conceptul care adună laolaltă întregul mecanism al izomorfismului tabelelor categoriale prin care transfigurarea este posibilă în contextul încercărilor revelatorii umane şi dă astfel coerență ansamblului orizontic originar în care omul viețuieşte. În această calitate însă, ea nu este un concept singular şi unitar, ci sub numele de „personanță" se

---

[65] „Revelarea cripticului se face de obicei cu ajutorul unei «punți de salt» în criptic. Construcției prin care se revelează cripticul îi premerge o idee, care determină prin anticipație conținutul construcției." (*Cf.* Lucian Blaga, *Cunoaşterea luciferică*, *ed. cit.*, p. 270).

[66] Lucian Blaga, *Orizont şi stil*,*ed. cit.*, pp. 46-47.

[67] *Ibidem*, p. 47.

strâng laolaltă o sumedenie de acte de conştiință precum transfigurarea, metaforizarea sau sublimarea, care nu sunt nimic altceva decât moduri de trecere a conținuturilor inconştientului prin vadurile categoriilor abisale şi, drept urmare, au cu toate un caracter *stilizant*. Prin personanță, conştiința este îmbogățită cu conținuturi din inconştient şi, astfel, făcută părtaşă la întrunirea ansamblului orizontic în care viețuieşte omul[68].

Avem, aşadar, pe de o parte, constituția ontologică a omului care permite întrunirea celor două orizonturi de existență grație izomorfismului categorial şi, pe de altă parte, o serie de acte de conştiință care fac uz de această structură pentru a circula între cele două orizonturi. Fie că vorbim despre construcția teoretică, fie că vorbim despre transfigurare sau despre metaforă, toate se referă la diverse moduri de a „călători" prin vadurile stilului între cele două orizonturi. Pe lângă acestea pot exista şi altele asupra cărora Lucian Blaga nu s-a oprit sau pe care le-a menționat doar în treacăt. De aceea, putem trasa o întreagă ierarhie a actelor de conştiință prin care cele două orizonturi de existență ale omului ar putea fi interconectate în mod sistematic. Dezvoltarea în detaliu a unei astfel de rețele de relații între actele de conştiință revelatorii ar putea fi o foarte bună aplicație fenomenologică la sistemul filosofic blagian, însă depăşeşte scopurile demersului nostru.

După ce am arătat că aceste două orizonturi sunt într-adevăr interconectate şi că există nişte căi de acces între ele, mai trebuie să punem toate aceste argumente laolaltă pentru a înțelege modul în care două orizonturi, în întrunirea lor originară, formează un *ansamblu orizontic*, nu doar o alăturare aleatorie şi accidentală. Ultimul element necesar pentru a ne forma o reprezentare coerentă şi sistematică a modului în care Lucian Blaga gândea această întrepătrundere prin care orizontul misterului străpunge cu temporalitatea şi categoriile sale orizontul lumii date, trebuie să ne mai oprim asupra unui concept care apare în special în operele târzii ale filosofului român. *Accentul existențial* este noțiunea-cheie în vederea explicării modului de constituire al ansamblului orizontic format din lumea dată şi mister.

5. Accentul existențial şi trecerea între cele două orizonturi

Amfibismul conştiinței, adică existența în două orizonturi, presupune şi posibilitatea de comutare între acestea. Am văzut că această posibilitate este atestată la nivel ontologic prin categoriile stilistice gândite ca vaduri de comunicare bidirecțională şi transpoziții conceptuale de trecere dintr-un orizont în

---

[68] „Prin personanță, inconştientul colaborează cu conştiința şi-i nuanțează conținutul, îi dă relief şi adâncime; conştiința, câştigă prin «personanță» perspectivă, caracter ŞI un profil multidimensional." (Alexandru Petrescu, *op. cit.*, p. 75).

altul. Asta însă nu explică de ce, prin îndeletnicirile, gândurile şi înclinaţiile noastre, putem potenţa unul dintre orizonturi în detrimentul altuia precum nu explică nici fenomenul „substituţiei de categorialitate" la care ne-am referit mai devreme. Spre exemplu, o atitudine preponderent practică faţă de existenţă corespunde unei potenţări a orizontului lumii date, pe când o atitudine interogativă corespunde unei potenţări a orizontului misterului. Omul care trăieşte în concret tinde a-şi folosi preponderent categoriile intelectului, pe când cel cufundat în orizontul misterului tinde să-şi folosească preponderent categoriile abisale. Aşadar, cum putem noi oare să „decidem" la nivel inconştient ce set de categorii este preferabil să fie pus în scenă într-o situaţie sau alta?

Sursele acestui fenomen sunt puse de Lucian Blaga pe seama actualizării sau virtualizării unui dintre cele două orizonturi[69]. Aşa cum, în cazul actelor teoretice de cunoaştere, cele două seturi de categorii sunt pe rând actualizate sau virtualizate, alternanţa dintre cele două orizonturi este făcută la nivel preteoretic prin actualizare şi virtualizare selectivă. Între ele există un joc datorită căruia niciodată ele nu pot ajunge ambele concomitent în prim-planul conştiinţei. Atunci când unul se află în prim plan, adică este actualizat, celălalt se retrage în fundal, adică este virtualizat. Această retragere în fundal nu ajunge însă niciodată până la aneantizare sau anulare deoarece, astfel, echilibrul existenţial precar al omului ar fi distrus[70]. Nimeni nu poate trăi *exclusiv* într-un singur orizont, ci viaţa concretă se petrece într-un ansamblu dinamic format din orizontul lumii date *şi* orizontul misterului. Unul ieşind în faţă, îl adumbreşte pe celălalt, astfel încât conştiinţa intenţională nu-l mai vizează în chip explicit. Cu toate acestea, între conştiinţă şi orizontul adumbrit există acte intenţionale care facilitează transportarea şi transfigurarea de informaţii dintr-o parte în cealaltă, astfel încât cele două orizonturi rămân întrunite de-a lungul întregii experienţe conştiente a omului şi comunicarea bidirecţională între ele este făcută posibilă.

Această „scoatere la înaintare" a unui orizont anume este ceea ce Blaga numeşte *accent existenţial*. Conştiinţa umană respiră în mod amfibian aerul ambelor orizonturi de existenţă deoarece are capacitatea de a-şi schimba accentul existenţial graţie constituţiei sale ontologice[71]. Omul nu trăieşte propriu-zis *în două orizonturi*, ci într-un singur ansamblu orizontic cu posibilitatea de a-şi schimba „punctul de asamblare" şi, prin aceasta, de a-şi deplasa accentul existenţial. Mai mult decât atât, accentele existenţiale nu sunt definite ca număr, ci se

---

[69] *Cf.* Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, *ed. cit.*, p. 55.

[70] „Virtualizarea unuia dintre cele două orizonturi nu înseamnă suspendare sau anulare, ci mai curând o trecere în penumbră şi o disponibilizare." (*Ibidem*.)

[71] „Conştiinţa umană există în două orizonturi cu totul diferite, dintre care al doilea, cel al misterului, este specific uman câtă vreme întâiul este animalic şi antropoidal. Conştiinţa umană există cu alte cuvinte amfibic, în două orizonturi cu oarecare alternanţă de accent." (*Ibidem*, p. 16).

poate gândi o întreagă „topologie" a ansamblurilor orizontice posibile care să țină seama de locul concret care este luat drept accent existențial de majoritatea indivizilor dintr-o anumită cultură sau de un individ anume. Cu alte cuvinte, nu există *un singur* accent existențial pe orizontul misterului, ci acest orizont poate fi actualizat şi potențat într-o sumedenie de moduri. Bunăoară, *gândirea patristică* a actualizat orizontul misterului cu accentul existențial pus pe *credință* şi s-a ajuns astfel la gândirea dogmatică, în timp ce *gândirea ştiințifică modernă* a actualizat orizontul misterului prin prisma rațiunii. Chiar dacă ambele accente sunt puse pe orizontul misterului, ele nu sunt identice, ci dau naştere unor moduri radical diferite de raportare la lume. Experiența concretă a misterului în aceste două cazuri variază calitativ între perspectiva omului religios şi cea a cercetătorul ştiințific.

Pornind de la această idee, putem doar să intuim complexitatea şi multitudinea de moduri în care aceste două orizonturi se pot întruni într-un punct de asamblare ce determină accentul existențial, fără a putea spera măcar la o inventariere care să tindă spre completitudine. Întrucât omul nu poate să anuleze de bună voie unul dintre orizonturi, ele îngăduie actualizări felurite din punct de vedere calitativ[72]. Aceasta denotă o nestatornicie a conştiinței umane, un dinamism al punctelor de asamblare care ne pot face efectiv să ne schimbăm atitudinea față de lume cu uşurință şi în mod repetat. În această capacitate virtual infinită de schimbare de atitudine la nivel preteoretic constă, de fapt, şi posibilitatea cunoaşterii luciferice: problematizarea, despicarea obiectului cunoaşterii în două şi criza din obiect nu sunt decât semne ale unei schimbări de atitudine la nivel existențial, ale unei mutări a accentului *pe orizontul misterului*. Lucrul însuşi nu se schimbă deloc la nivel concret-realist, ci doar atitudinea noastră față de el devine alta. Acest act are la bază o schimbare de accent existențial sau, ceea ce este echivalent într-o anumită măsură, asamblarea celor două orizonturi de existență într-un punct diferit.

Prin aceste considerații credem că am deschis calea către o interpretare a sistemului blagian care trece peste simplitatea cu aparență dualistă a lecturii de prim contact şi deschide un orizont unic al existenței umane configurabil în mod dinamic printr-o sumedenie de accente existențiale. Toate aceste configurații orizontice factice la care omul are acces grație structurii sale de ființă se folosesc fără excepție de categoriile stilistice pentru a plonja în mister şi de diversele acte de conştiință puse în lumină în paragraful anterior pentru a transpune conținuturile inconştiente în spațiul conştiinței. Fiecare dintre aceste „moduri de asamblare" a celor două orizonturi sunt însă diferite din punct de vedere calitativ, chiar dacă sunt identice principial şi structural. Cu alte cuvinte, chiar dacă toate se folosesc

---

[72] „Omul nu poate să-şi anuleze după bunul său plac unul dintre aceste două orizonturi. Orizonturile conştiinței umane, cel al lumii concrete şi cel al misterului, îngăduie însă actualizări de intensitate felurită." (*Ibidem*, p. 33).

de aceeaşi structură ontologică a omului şi de aceeaşi dublă preeminenţă temporal-meontologică a orizontului misterului, fiecare duce la o configuraţie aparte. Ne putem situa în orizontul misterului mai adânc sau mai superficial, aşa cum ne putem situa în mai multe moduri: credinţa, raţiune, magie etc. Toate aceste diferenţe calitative de accent existenţial se traduc în tot atâtea atitudini faţă de lume. Cu alte cuvinte, putem avea o atitudine preponderent dogmatică, raţională sau magică faţă de lucrurile lumii date fără a aneantiza complet acest orizont. În sens invers, accentul existenţial poate accentua lumea dată printr-o atitudine materialistă într-o multitudine de moduri semnificativ diferite din punct de vedere calitativ fără a renunţa complet la orizontul misterului.

Toate aceste configuraţii de ansamblu orizontic ţin de *dis-poziţia* noastră în raport cu orizonturile pe care trebuie să le asamblăm şi are loc la nivel preteoretic. La fel ca şi preeminenţa orizontului misterului, accentul existenţial este o necesitate preteoretică pentru apariţia oricărui act teoretic de revelare a misterului prin categoriile stilistice. Fără accentul existenţial care trimite către „punctul de asamblare" al celor două orizonturi, întregul izomorfism al categoriilor ar fi inutil deoarece nu am putea, din principiu, forma un ansamblu orizontic coerent. Cele două orizonturi ar rămâne continuu separate şi întreaga construcţie blagiană s-ar prăbuşi sub propria greutate. Omul ar fi condamnat la o existenţă în domeniul patologicului, aşa cum însuşi filosoful remarcă[73].

Pe de altă parte însă, trebuie să remarcăm faptul că, întrucât aceste atitudini sunt preteoretice, ele nu pot fi, cel mai adesea, controlate în mod conştient. Cu alte cuvinte, sunt influenţate de anumite porniri ale inconştientului colectiv, de un anumit *Zeitgeist*, de anumite înclinaţii personale sau circumstanţe factice, însă mai greu de motive raţionale. Motivaţia acestei stări de fapt este aceea că raţiunea nu constituie nimic altceva decât una dintre multele atitudini faţă de lume. Din perspectiva accentului existenţial, raţiunea este o simplă dis-poziţie topologică, la fel ca şi credinţa de altfel. Drept urmare, ea nu este suverană decât atunci când accentul existenţial este plasat în *toposul specific raţiunii*. În rest, diferenţele de accent existenţial nu se supun unei anumite „logici tradiţionale" ci sunt mai degrabă consimţite la nivelul dispoziţiei afective de fiecare dintre noi. Atunci când cineva cu care vorbim are o dispoziţie a accentului existenţial diferită de a noastră, ne dăm seama de acest lucru într-un mod intuitiv, nu neapărat printr-un raţionament.

Utilitatea acestor observaţii pentru demersul nostru constă în faptul că articularea întrunirii originare dintre cele două orizonturi de existenţă ale omului ne oferă instrumentele necesare să abordăm problema atitudinii estetice prin perspectivă transcendentală la Blaga. Putem gândi, cu ajutorul elementelor tocmai

---

[73] „La stârpirea unuia dintre orizonturi nu se ajunge decât poate în cazuri patologice." (*Ibidem*).

expuse, modul exact în care ia naştere, funcţionează şi se modifică atitudinea estetică umană în coordonatele sistemului blagian. Intuiţia noastră este aceea că, dintre toate atitudinile posibile, cea estetică este privilegiată de filosoful român deoarece ea oferă posibilitatea existenței tuturor celorlalte atitudini şi, prin urmare, este un fel de atitudine primordială care defineşte chiar natura intimă a fiinţării omeneşti ca existență întru mister.

Întrucât atitudinea estetică se referă la răspunsul atitudinal al conştiinței umane puse în fața unui „obiect" în genere considerat *ca frumos, interesant, şocant, sublim etc*., ea este atitudinea originară a ființei umane şi desemnează, până la o anumită limită, orice deplasare a accentului existențial spre orizontul misterului în genere, în special atunci când vorbim despre experiența artefactelor[74]. Atitudinea estetică față de arta bisericească poate să ne deplaseze accentul existențial în orizontul misterului, plasându-l în „punctul de asamblare" specific credinței, pe când aceeaşi atitudine în fața unei picturi alchimice ne poate deplasa accentul existențial în zona magicului. În genere, atitudinea estetică pare a servi la Blaga drept o modalitate privilegiată de a deplasa accentul existențial spre mister. Sau, în altă ordine de idei, dar fără a falsifica lucrurile, putem spune, despre atitudinea estetică că este ceea ce Jung spunea despre vis: ea este „mica uşă tainică din lăuntricul cel mai intim al sufletului, ce se deschide în acea noapte cosmică primordială care era suflet, pe când nu exista încă nici de departe o conştiință a Eului"[75]. Atitudinea estetică are puterea de a pătrunde în chiar adâncul misterului, în acea „noapte cosmică primordială", pentru a reface, la nivel prejudicativ şi afectiv geneza omului ca atare.

Prin urmare, atitudinea estetică este o atitudine fundamentală deoarece repetă „în mic" mutația ontologică ce a dat naştere omului[76]. Mai mult decât atât, întrucât repetă chiar geneza umanului, putem spune că *însăşi mutația ontologică ce caracterizează omul este una estetizantă*. Drept urmare, atitudinea estetică este co-originară naturii umane. Nu putem însă determina în momentul de față dacă atitudinea ea este *singura* modalitate privilegiată de deplasare a accentului existențial sau nu. Ar mai putea fi altele, precum atitudinea ritualică, însă această

---

[74] „În procesul de consumare operei de artă, individul dezlănțuie într-un fel în sine geneza omului. (…) Mai simplu : în față operei de artă, insul îşi simte accentul existențial deplasându-se efectiv spre orizontul misterului şi al revelării." (*Ibidem,* p. 57).

[75] *Cf.* C. G. Jung, *Wirklichkeit der Seele*, p. 49 *apud* Jolande Jacobi, *Complex, arhetip, simbol în psihologia lui C.G. Jung*, traducere din germană de Daniela Ştefănescu, Editura Trei, Bucureşti, 2015, p. 151.

[76] „[În contemplarea operei de artă] e vorba despre repetarea în mic, în facsimil şi în condiții individuale, a unei mutații ontologice. E aici satisfacția insului uman de a se vedea săltat realmente în ceea ce el este prin destin general omenesc, adică de a se vedea ridicat în rânduiala sa de regn sui-generis în univers." (*Ibidem*).

problemă o vom lăsa pentru atunci când vom putea explica mai bine mecanismele atitudinale din ontologia blagiană.

În orice caz, se poate observa faptul ca accentul existențial are două componente principale – *vectorialitatea* şi *dispoziția topografică*. Prima dintre ele dă seama de direcția în care are loc deplasarea (înspre orizontul misterului sau înspre orizontul lumii date), pe când cea de-a doua dictează „locul" anume pornind de la care se face asamblarea celor două orizonturi. Spre exemplu, *Capela Sixtină* ne poate deplasa accentul existențial înspre mister, dispunându-ne în „punctul de asamblare" al credinței datorită conținuturilor sale reprezentative. Drept urmare, atitudinea estetică nu stipulează *dispoziția topologică*, ci doar *vectorialitatea* deplasării spre mister. Sunt alte tipuri de valori, asociate acestei atitudini estetice, care indică mai exact *dispoziția topologică*, însă asupra acestora ne vom opri abia după ce vom fi lămurit mai multe aspecte privitoare la funcționarea preteoretică a ansamblului orizontic dual de existență al omului prin filtrul categoriilor stilistice.

Motivul caracterului fundamental al atitudinii estetice este acela că înseşi categoriile stilistice, gândite ca vaduri de ieşire din concret, precum şi metafora, care este desemnată ca modalitate universală de revelare, duc ideea de estetică într-o zona meontologic-transcendentală, lucru pe care-l vom sesiza şi la Maurice Merleau-Ponty. Raportarea la categoriile stilistice este prin sine estetizantă, precum şi tendința spre metaforizare. Drept urmare, orice încercare de revelare a omului – fie ea constructivă sau plăsmuitoare – are la bază o atitudine estetică preteoretică ce mută accentul existențial al omului *spre* mister în felurite moduri.

În capitolele următoare, vom încerca să articulăm mai atent această viziune aparte asupra esteticii şi asupra omului care reiese din gândirea blagiană. Vom pune laolaltă toate elementele pe care le-am evidențiat în ultimele rânduri doar în treacăt, astfel încât să obținem o imagine cât mai clară a modului în care atitudinea estetică funcționează. În vederea unei astfel de sarcini, trebuie să vedem ce rol joacă frumosul artistic şi frumosul natural în această ecuație şi de ce, chiar dacă ambele trădează o atitudine estetizantă, ele sunt radical diferite. Pe baza ideii că atitudinea estetică este una dintre atitudinile fundamentale ale omului (dacă nu chiar singura astfel de atitudine) se poate, ulterior, tematiza conceptul de stil din perspectivă antropologic-transcendentală. Acest demers ne va oferi nişte punți de legătură cu gândirea lui Merleau-Ponty, pentru care stilul constituie, de asemenea, un factor central pornind de la care se poate tematiza şi conceptualiza modul în care omul se raportează estetic la lume.

Capitolul III

Orizont preteoretic şi atitudine estetică la Lucian Blaga

1. Locul esteticii în sistemul filosofic blagian

Meditația asupra locului esteticii în sistemul blagian trebuie să aibă în vedere distincția pe care am tematizat-o încă din introducere dintre *estetică*, gândită drept disciplină filosofică şi *atitudinea estetică*, gândită drept trăsătură constitutiv-ontologică a omului *ca* om. Ambii termeni ai distincției se găsesc, ca atare, în construcția blagiană, însă în ipostaze diferite. Pe de o parte, estetica, în calitate de disciplină filosofică, este doar o fațetă a sistemului blagian, construită pe baza unor asumpții metafizice şi ontologice. Pe de altă parte însă, *atitudinea estetică* este o trăsătură fundamentală a omului care străbate întreaga construcție făcută de Blaga, de la cele mai timpurii scrieri, până la ultimele sale studii sistematice.

Cu toate acestea, tema esteticii este pusă în discuție în mod explicit abia în *Trilogia valorilor*, cea de-a treia dintre trilogiile blagiene, atât în ordinea conceperii, cât şi în ordinea sistematică. Acolo, gânditorul român delimitează în mod deschis poziția esteticii în cadrul sistemului său încă din capitolul inaugural din *Artă şi valoare*, când plasează întreaga discuție pe terenul ontologiei şi metafizicii, recunoscând că nu urmăreşte o tratare exhaustivă a tuturor problemelor esteticii[1], ci doar o punere a acesteia în contextul propriului sistem. Dacă aşa stau lucrurile, înseamnă că estetica în calitate de domeniu tematic este pusă în discuție de Blaga doar pentru o mai clară circumscriere a *atitudinii estetice* specifice constituției ontologice a omului. Din această cauză, arta este privită ca o creație culturală în sens larg şi întregul domeniu al esteticii se întemeiază pe

---

[1] „Studiul de față ia în dezbatere cele mai însemnate probleme ale esteticii, dar nu aspiră să fie ceea ce obişnuit se numeşte un «tratat». Noțiunea de «tratat» obligă. Acest studiu este într-o privință mai mult, într-alta mai puțin decât un tratat. Mai puțin, întrucât în paginile ce urmează nu abordăm «esteticul» sub toate unghiurile cu putință, şi întrucât nu vom examina toate problemele stârnite de prezența în lume şi în existența umană a factorului estetic. Se face aici abstracție de o seamă de probleme care nu ne ațin de la sine drumul, se ocoleşte amănuntul prea doct sau prea ieşit din duhul vrajbei, şi se elimină tot ce este sau tot ce ni se pare de-o însemnătate doar lăturalnică." (Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996).

constituția de ființă a omului şi pe ansamblul orizontic format din orizontul misterului şi cel al revelării.

Pornind de această axiomă, cercetările estetice nu fac decât să croiască un drum gândului sistematic prin domeniul vast al esteticii, ocolind multe dintre problemele şi disputele specifice acestei discipline[2]. De aceea, estetica blagiană este una *dependentă de sistem* şi neautonomă, ceea ce nu înseamnă că este şi neînsemnată. Din contră, după cum vom încerca să argumentăm, întregul sistem este străbătut de la un cap la altul de o problematică estetică mai adâncă decât disciplina tematic-filosofică cu acest nume, anume problematica atitudinii estetice specifice felului de a fi al omului ca ființare ce viețuieşte atât în orizontul lumi date, cât şi în orizontul misterului.

Unul dintre avantajele unei astfel de abordări ar fi acela că, fiind integrată într-un sistem de gândire, problema esteticului este pusă în legătură explicită cu celelalte fenomene din sfera umanului. Ea devine o parte integrată şi necesară pentru înțelegerea omului şi lumii în genere. Într-un sistem de gândire, tratarea esteticii provine dintr-o necesitate internă a gândirii de a da seamă de o gamă vastă de fenomene, nu neapărat din înclinația subiectivă a unui filosof.

Acest lucru se vede cu cea mai mare claritate în gândirea kantiană unde problema esteticii şi a judecății de gust nu este o preocupare constantă a lui Kant, ci este tematizată în ultima dintre *Critici*, după cum am văzut în introducere, cu scopul de a completa şi pune mai bine în valoare sistemul idealismului transcendental . La fel putem spune că se întâmplă şi în cazul lui Hegel, unde *Prelegerile de istoria esteticii* au fost rostite pentru prima oară în anul 1818, la Heidelberg, la un an după prezentarea sistemului hegelian în forma sa „enciclopedică" în *Enciclopedia ştiințelor filosofice* şi sunt puse în legătură în mod explicit cu conceptul absolut al filosofiei[3], care este Spiritul. Toate aceste remarci ne confirmă cele doar schițate în introducere, anume că, în gândirea de sistem în genere, estetica a fost întotdeauna tematizată din perspectiva rațiunii suverane pe calapodul căreia era rostuit întregul domeniu al cercetării filosofice. Ca „ultima

---

[2] „Se face aici abstracție de o seamă de probleme care nu ne ațin de la sine drumul, se ocoleşte amănuntul prea doct sau prea ieşit din duhul vrajbei, şi se elimină tot ce este sau tot ce ni se pare de-o însemnătate doar lăturalnică." (*Ibidem*, p. 9).

[3] „Nu ne rămâne altceva de făcut decât să primim conceptul artei în chip oarecum *lematic*, ceea ce e cazul în toate ştiințele filozofice *particulare*, când ele trebuie să fie considerate izolat. Căci numai filosofia în ansamblul ei este cunoaşterea universului, ca o în sine unică totalitate organică, care se dezvoltă în propriul său concept şi care în necesitatea-i ce se raportează la ea însăşi, reîntorcându-se la sine ca la întreg, se uneşte pe sine cu sine ca o *unică* lume a adevărului." (G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică,* Vol. I, traducere de D.D. Roşca, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1966, p. 30).

piesă" din *puzzle*-ul filosofic, estetica a fost necesară pentru constituirea imaginii de ansamblu, dar nu urmărită „pentru sine" de către filosofi.

Am amintit şi subliniat acest lucru pentru că, la Lucian Blaga, lucrurile stau un pic diferit. Deşi filosoful român nutreşte speranţele unei construcţii sistematice de tipul celei hegeliene sau kantiene, aici estetica apare în ambele ipostaze, atât ca atitudine, cât şi ca domeniu tematic, motiv pentru care locul său în construcţia blagiană este unul atipic în comparaţie cu alte sisteme filosofice, ea tinzând să remarce prin „«structura narativă» a reconstrucţiei"[4]. Definind omul ca „animal metaforizant" şi învestindu-l cu un set de categorii stilistice care-şi pun pecetea pe orice act de revelare a misterului în care acesta se angajează, problematica atitudinii estetice şi tematica artei este pusă de Lucian Blaga chiar în inima sistemului său, fapt excentric în comparaţie cu gândirea de sistem occidentală.

Dacă aşa stau lucrurile, caracterul paradoxal şi excentric al sistemului blagian ni se revelează pe îndelete. Deşi filosoful român lucrează cu un ideal al filosofiei moderne, el defineşte omul conform cu idealurile filosofiei postmoderne. De aceea, din punctul de vedere al conţinutului, sistemul filosofic a lui Lucian Blaga are toate trăsăturile unui sistem postmodern, care ţinteşte să coboare dincolo de orizontul judicativ al conştiinţei pentru a redefini omul ca fiinţare estetizantă sau, în termeni blagieni ca „animal metaforizant" sau „existenţă în orizontul misterului". Din punctul de vedere al metodei de construcţie însă, Lucian Blaga lucrează cu instrumentele tradiţionale ale filosofiei şi nutreşte speranţa că, deşi revelarea completă nu este posibilă, raţiunea umană este în stare măcar de la revelare metaforică. Cu alte cuvinte, filosoful român abordează un conţinut tematic nonjudicativ de pe poziţii judicative, teoretizând astfel ceea ce nu poate fi teoretizat. Aceste remarci sunt bine de reţinut deoarece ne vor servi, mai târziu, la compararea lui Lucian Blaga cu Maurice Merleau-Ponty, însă, ele nu periclitează reconstrucţia pe care o facem acum deoarece ea este orientată în mod explicit spre *conţinutul* sistemului blagian, nu spre atitudinea adoptată în tematizarea acestui conţinut.

Am putea pune condiţia paradoxală a construcţiei şi pe seama înclinaţiei spre poezie a filosofului, dar poate că ar fi mai rodnic să o căutăm mai adânc, în chiar tendinţele ce se observă în opera filosofică blagiană de dinainte de perioada sistematică. Spre deosebire de filosofiile deja amintite, în cazul de faţă necesitatea sistematică pare a se întâlni cu o anumită afinitate sufletească a autorului pentru problematica trăirii estetice şi cu puternicul său interes manifestat pentru artă în genere. De aceea, credem că Blaga nu s-a aplecat asupra esteticii *pentru că* a fost

---

[4] Gheorghe Vlăduţescu, *Neconvenţional despre filosofia românească,* Editura Paideia, Bucureşti, 2002, p. 150).

şi poet, cum par a susţine unii dintre exegeţi[5], ci, mai degrabă, pentru că setea lui de cunoaştere teoretică n-a putut fi potolită în cadrul activităţii sale literare. Dacă lucrurile nu ar fi stat astfel, şi Blaga ar fi fost *mai degrabă* poet, creaţia literară ar fi fost suficientă în sine, nefiind nevoie să fie acompaniată de o construcţie teoretică. Poetul „de profesie" îşi satisface în genere nevoile creatoare prin simpla creaţie poetică, neavând nevoie de explicitarea filosofică, pe când poezia lui Blaga pare a pune mai degrabă talentul poetic în slujba sistemului său filosofic.

Această afirmaţie poate fi susţinută cu argumente din operele presistematice ale filosofului român. Dacă ne uităm atât la teza de doctorat susţinută la Viena în anul 1920 şi publicată în rezumat în România în anul 1921[6], cât şi la celelalte scrieri timpurii ale sale[7], vom remarca faptul că problema culturii şi a stilului a fost o constantă în gândirea blagiană. Chiar dacă aceste încercări nu sunt „nimic mai mult decât prefigurări, tatonări, etape"[8], dincolo de nesiguranţa conceptuală şi metodologică, asumată chiar de gânditor, putem întrezări faptul că problema trăirii estetice „zace la baza" filosofiei blagiene ca *topos* specific al ei. Creaţia literară se construieşte pe această „temelie" filosofică şi reflectă oarecum, la nivel poetic, frământările gândului ontologic şi metafizic. Acesta este motivul pentru care, credem noi, am putea înţelege mai bine gândirea blagiană pornind de la presupoziţia că, în poezia şi beletristica sa, el „pune la lucru" propria sa creaţie filosofică, nu invers.

Pe de altă parte, în ordine sistematic-filosofică, reducând toată problema trăirii estetice la funcţionarea categoriilor stilistice în vederea revelării misterului existenţial-uman[9], filosoful nu face nimic altceva decât să reducă domeniul esteticii la problematica ontologiei umanului şi a metafizicii misterului. De aceea,

---

[5] „Născut artist, de mare factură, Lucian Blaga ar vrea aceeaşi libertate de creaţie şi în filosofie, ca şi în artă" (Dumitru Isac, *Diferenţialele divine. Consideraţii critice* în „Revista de filosofie, nr 2/1940, pp. 193-199"; „Peste tot şi în toate, mai înainte era poetul, fie că este vorba de *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, fie de *Diferenţialele divine*. Poet în absolut, Blaga nu avea cum să fie altul, tot în absolut, în filosofie. (...) Dacă aşa ar sta lucrurile, nu înseamnă că Blaga e mai puţin filosof. Nu va fi diminuată câtuşi de puţin condiţia filosofică, dar cu siguranţă va spori statura poetică (...) Numai cu o singură condiţie, anume aceea a respectării primatului poetic, aceasta şi în poezie, şi în filosofie." (Gheorghe Vlăduţescu, *Neconvenţional despre filosofia românească,* Editura Paideia, Bucureşti, 2002, p. 152).

[6] *Cf.* Lucian Blaga, *Zări şi etape*, ed. Minerva, Bucureşti, 1990, p. 7.

[7] Ne referim în special la studiile *Probleme estetice* (1924), *Filosofia stilului* (1924), *Faţetele unui veac* (1926), *Daimonion* (1926) şi *Ferestre colorate* (1926).

[8] Lucian Blaga, *Zări şi etape*, *ed. cit.*, p. 7.

[9] „Din partea noastră am crezut că putem înfrânge dificultăţile încercând să lămurim aspectele operei de artă prin condiţii care zac dincolo de barieră: prin «categoriile abisale» ale Inconştientului." (Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii* în Lucian Blaga, *Trilogia culturii,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2011, p. 448).

într-un anume sens, estetica este în acelaşi timp „subiectul" şi „substanța aporetică" a acestei filosofii, acel orizont ce-i conferă stabilitate şi continuitate de problematizare de-a lungul anilor. Ca subiect, estetica în sens larg polarizează interesul tematizărilor blagiene, de vreme ce orice act cultural-plăsmuitor este prefigurat de categoriile stilistice şi, prin urmare, implică o anumită atitudine estetică. Ca „substanță aporetică", ea este acel „rezervor nesfârşit" din care sunt extrase problemele, aporiile şi interogațiile blagiene.

În aceste condiții, chiar dacă gândul privitor la problema trăirii estetice a suferit o seamă de modificări şi turnuri în filosofia de sistem, el constituie *toposul* care durează întreg edificiul şi a cărei amprentă dăinuie peste tot răstimpul în care el a fost construit. Dacă metafizica blagiană este, după cum însuşi filosoful declară, „coronamentul", „încoronarea"[10] sau *punctul terminus* al sistemului său, iar îmbinarea preteoretică a celor două orizonturi ontologice ale omului este *originea*, atunci putem spune că *esteticul este orizontul generic în care această origine îşi desfăşoară sensurile, astfel încât să se poată încheia cu o metafizică.* Drept urmare, putem spune, fără riscul de a falsifica lucrurile, că întregul sistem blagian este construit pentru a da seama de atitudinea estetică a omului datorită căreia el este capabil de acte revelatorii ce se sedimentează în creații culturale care poartă o anume pecete stilistică.

Aşadar, locul esteticului în sistemul blagian este unul central şi periferic totodată. El este central la nivel aporetic şi periferic la nivel expozitiv deoarece problematica esteticului însoțeşte întreaga construcție blagiană, însă nu este tematizată în mod exhaustiv, ci doar în măsura în care scoate la lumină funcționarea unei anumite constituții ontologice specific umane. Pornind de la problema expresiei stilului în cultură se dezvoltă toate laturile sistemului blagian şi, în acelaşi timp, expunerea efectivă a problematicii trăirii estetice circumscrie şi împlineşte întreaga construcție din perspectivă metafizică. În mod paradoxal, esteticul este un *topos atopic* al gândirii blagiene, un orizont ce nu poate fi circumscris cu exactitate şi care îşi are centrul tocmai în mister, în aporie, în inefabil. Această concluzie este confirmată şi de faptul că, în încercările exegetice de a circumscrie „topografic" discursul filosofic blagian, problema *atitudinii estetice* este de obicei ocolită, iar problemele ridicate de aceasta sunt asociate atât esteticii ca domeniu filosofic particular care studiază diversele fenomene artistice, cât şi cunoaşterii reflexive în genere[11].

---

[10] *Ibidem,* p. 467.

[11] „Pe coordonata reflexivă a cunoaşterii, ce trimite la subiectivitatea sub chip de etalon al obiectivității în cunoaştere, din acelaşi model relațional-hexadic, aşezăm arta şi plăsmuirile artistice, respectiv sensibilitatea artistică şi conştiința artistică, la fel cum introducem «ştiința artei», ori «estetica intropatiei şi a trăirii»." (Petru Ioan, *Topografia discursului filosofic la Lucian Blaga* în Angela Botez, Victor Botez, Mihai

Aşa se face că esteticul, în sensul generic pe care l-am definit ca „atitudine estetică" ce circumscrie atât problema artei şi a creaţiei artistice, cât şi problema trăirii estetice şi a ontologiei stilului, este un fenomen pe care exegeţii blagieni nu l-au studiat decât marginal şi incomplet până în prezent. Din bibliografia la care am avut acces şi care se concentrează în mod explicit pe tema esteticii blagiene[12], nu am găsit nici un studiu care să facă în mod sistematic legătura dintre constituţia de fiinţă a omului şi problema esteticului, reconstruind astfel, din perspectiva *atitudinii estetice,* întregul sistem filosofic a lui Lucian Blaga. În vederea acestei sarcini, trebuie să luăm în considerare în primul rând faptul că, în spiritul sistemului blagian, o teorie a atitudinii estetice nu-şi poate găsi întemeierea, decât într-o metafizică. De aceea, în următoarele pagini, trebuie să ieşim din peisajul exegeticii blagiene şi să tematizăm, pe de o parte, legătura metafizicii cu ansamblul orizontic preteoretic şi, pe de alta, legătura misterului cu atitudinea estetică. Abia pornind de la rezultatele unei astfel de analize putem obţine o poziţionare satisfăcătoare în vederea înţelegerii problemei atitudinii estetice şi a modului în care, prin intermediul acesteia, obiectele estetice sunt constituite în conştiinţa noastră.

2. Estetică şi metafizică. *Toposul atopic* al esteticului şi descentrarea eului gânditor

Viziunea metafizică blagiană este una esenţialmente transcendentală[13] şi porneşte oarecum din „locul" lăsat neexplorat de ontologia sa. Am văzut că orizontul misterului, ca orizont aporetic originar împletit cu orizontul lumii date, nu poate fi niciodată epuizat în totalitate. În structura de fiinţă a omului există un

---

Popa (Coord.), „Lucian Blaga – Confluenţe filosofice în perspectivă culturală", Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007, p. 325.

[12] Ne referim în special la lucrările: Dumitru Micu, *Estetica lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1970; Dan C. Mihăilescu , *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984; Alexandru Tănase, *Lucian Blaga – filosoful poet, poetul filosof*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1977; Augustin Ştefan Doinaş, *Poetica lui Lucian Blaga*, în „Lucian Blaga", Studiu, antologie, tabel cronologic şi bibliografie de Emil Vasilescu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981; Eugen Coşeriu, *Estetica lui Blaga în perspectivă europeană* în „Analele ştiinţifice ale Universităţii Ovidius", Tom VII, 1996.

[13] „Blaga pare să agreeze mai mult tipul kantian de metafizică (metafizica transcendentală) decât cel aristotelic (metafizica în calitate de ontologie), sau cel puţin lasă impresia că îşi însuşeşte critica kantiană a metafizicii." (Adrian Niţă, *Individuaţia la Blaga* în Angela Botez et. al., *Lucian Blaga – confluenţe filosofice în perspectivă culturală, ed. cit.*, p. 336).

„spațiu de joc", un nucleu de indeterminare, o zonă refractară în raport cu eforturile noastre de revelare. Conform epistemologiei blagiene, avem posibilitatea unei oarecare varieri calitative a misterelor[14], grație căreia un mister deschis în obiectul cunoaşterii poate fi potențat, permanentizat sau diminuat, însă această posibilitate nu elimină niciodată în totalitate „nucleul de indeterminare" constitutiv ființei omului. La nivelul ontologic al *protomisterului*, nu există posibilitatea unei revelări complete şi adecvate, motiv pentru care cunoaşterea noastră este limitată în mod structural de configurația ontologică a umanului în genere.

Limitarea astfel impusă omului provine din faptul că matricea stilistică împreună cu tot setul său de categorii abisale, pe lângă rolul pozitiv în procesul de revelare, are totodată şi o funcție „cenzorială". Ea „frânează" impulsul cognitiv al omului prin faptul că revelările stilistice sunt mereu perspectivale, nu absolute. Categoriile abisale zădărnicesc revelarea absolută[15], ele impun o anumită pecete stilistică actelor de revelare şi, astfel, le transformă în *perspective* parțiale şi „subiective" asupra misterului. Întrucât „absolutul nu are stil, omul rămâne pe dinafară de mistere (…) tocmai prin ceea ce i se comunică convingerea că el le ajunge şi le revelează: prin stil"[16]. Drept urmare, orice revelare este prin esența ei metaforică[17] şi orice metaforă cu funcții revelatorii îşi constituie „prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experiența sensibilă şi lumea imaginară"[18], înseamnă că misterul nu este niciodată revelat *per se*, ci doar *transfigurat* într-un obiect cognoscibil[19]. Incognoscibilul este oarecum „cognoscibilizat", dacă ni se permite barbarismul, luând ca punct de plecare ceea ce este deja cunoscut. Ceea ce nu este şi nici nu poate fi vreodată cunoscut este „tălmăcit" în convenții cunoscute şi acceptate, ipostaziat prin intermediul

---

[14] *Cf.* Lucian Blaga, *Cunoaşterea luciferică* în Lucian Blaga, *Trilogia cunoaşterii,* Humanitas, Bucureşti, 2013, p. 260 *sqq.*

[15] „Matricea stilistică, categoriile abisale sunt frâne transcendente, un fel de stavile impuse omului şi spontaneității sale creatoare pentru a nu putea niciodată revela în chip pozitiv-adecvat misterele lumii. Interesantă şi cu totul paradoxală ni se pare împrejurarea că spiritul uman, care trăieşte prin excelență în ordinea misterelor şi a revelărilor, are deschisă o singură cale de a depăşi imediatul; această cale este, precum am mai spus, aceea a întruchipărilor stilistice. Stilul, prin toate aspectele sale categoriale, reprezintă neapărat o încercare de salt în non-imediat; dar acelaşi stil, cu categoriile sale de bază, reprezintă şi un mănunchi de «frâne», care împiedică atingerea pozitivă a non-imediatului sau a misterului." (Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii,ed. cit.*, p. 469).

[16] *Ibidem*, p. 470.

[17] *Cf.* Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, *ed. cit.*, p. 29.

[18] Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, ed. cit., p. 354.

[19] *Cf.* Vălică Mihuleac, *Antinomicul în filosofia lui Lucian Blaga,* Editura Institutul European, Iaşi, 2011, p. 66.

categoriilor stilistice şi prezentat ca obiect gata-constituit când, de fapt, el ascunde un sâmbure de neconstituire, un nucleu de indeterminare, un „gol de sens".

Acest „gol de sens" din inima ontologiei blagiene, la care omului îi este refuzat accesul pe cale ştiinţifică sau filosofică este „umplut" printr-o viziune metafizică asupra existenţei ca întreg, printr-o cosmogeneză care-l are drept „protagonist" pe „Marele Anonim"[20] sau, cum mai este el numit, „Fondul Anonim". Din câte ne putem da seama, „Fondul Anonim" nu este o simplă „metaforă" pentru divinitate, cum par a sugera unii dintre exegeţi[21], ci el desemnează tocmai misterul imposibil de revelat, care nu poate fi numit deoarece, insondabil fiind, este dincolo de capacităţile noastre de observare şi rostire[22]. Practic, „sălaşul" Marelui Anonim este inconştientul uman, acel loc la care avem acces doar prin categoriile abisale care fac medierea între domeniul pre-judicativului şi cel al non-judicativului propriu-zis. De aceea, avem de-a face cu o „transcendenţă" imanentă omului, care este deformată sau, în termeni blagieni, *transfigurată în mod antinomic*[23], atunci când încercăm să o punem în cuvinte sau

---

[20] „Nu putem vorbi despre o geneză a lumii fără de a admite existenţa unui centru metafizic care este altceva decât lumea (…) Căutând o denumire pentru acel centru copleşitor, dar de-abia adulmecat, am găsit că trebuie să facem uz de un termen menit în primul rând să ţină trează capacitatea noastră de nedumerire şi ghicire. Am pornit la drum spunându-i Marele Anonim" (Lucian Blaga, *Diferenţialele divine* în Lucian Blaga, *Trilogia cosmologică*, *ed. cit.*, p. 26).

[21] „Dumnezeu nu mai este numit. Pentru el trebuie inventat un concept-mască, care să indice şi să arate mai mult, fără a numi. Metafora folosită, stranie într-un discurs metafizic, are următoarea însemnătate: Dumnezeu a slujit, în întreaga istorie metafizic-teologică drept metonimie şi justificare pentru dreptate, echilibru, lege, adevăr sau fiinţă. Renunţând la această linie de gândire, Blaga prin nenumirea (şi resemnificarea) lui Dumnezeu prin Marele Anonim, ne explicitează o invalidare a conceptului de Dumnezeu. Metafora Marelui Anonim lărgeşte sfera noţiunii de Dumnezeu (...), până la elemente contrastante şi gnostice („Marele Anonim" este „Dumnezeul demon"). Propunerea blagiană de re-semnificare a divinului are o justificare contemporană cu cea a teologilor morţii lui Dumnezeu." (Ştefan Bolea, *Imaginea divinităţii la Blaga* în „Noema", vol. IV, nr. 1, 2005, p. 168).

[22] „Prin religie, fiinţa umană se autototalizează în faţa ordinii ce şi-o revelează, adică fiinţa umană participă la ordinea în chestiune cu cunoaşterea, cu afectele, cu voinţa, cu presimţirea, cu intuiţia, cu imaginaţia şi cu *tot fondul subconştient* al dorinţelor şi speranţelor, al erosului său; mai mult, cu tot felul său de a gândi raţional şi iraţional; mai mult chiar, cu tot felul său de a gândi şi de a simţi magic." (*Cf.* Lucian Blaga, *Gândire magică şi religie,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1996, pp. 349-350 – *subl. n.*)

[23] „Metoda antinomiei transfigurate este calea prin care transcendentul e formulabil, aşa cum spune şi raţionalismul, fără a fi, însă, raţionalizabil, lucru susţinut de criticism. (...) Prin cunoaşterea dogmatică, transcendentul e apărat de cunoaşterea raţională, dar primeşte formulare intelectuală. În felul acesta, transcendentul este cultivat, în sensul

în creații culturale[24]. Efortul de revelare este dintru început „cenzurat" şi zădărnicit, dar, fiind constitutiv pentru felul de a fi al omului, este o constantă a existenței umane care nu poate fi eliminată. Chiar şi când dobândeşte conştiința imposibilității de a revela în mod integral şi adecvat absolutul, omul nu-şi poate trăda impulsul creator şi este tentat să-şi explice şi ceea ce este imposibil de explicat prin diverse plăsmuiri cultural-artistice cum sunt operele de artă, miturile, religia etc.

De aceea, putem spune că Marele Anonim, în calitate de transcendență „imanentă" omului, are şi un rol constitutiv din perspectivă „meta-fizică"[25] şi, totodată, din perspectivă psihanalitică. Această echivalență pare a fi făcută de însuşi Lucian Blaga, pe urmele lui Jung, care, atunci când îl comentează distincția nietzscheană dintre „apolinic" şi „dionisiac", spune că „«metafizica» are semnificația psihologică de «inconştient»"[26]. Ştim cu siguranță ca Lucian Blaga a citit *Tipurile psihologice* ale lui Jung, pe care-l comentează şi critică în mai multe locuri. De aici se pare că a luat el ideea unei determinări inconştiente a realității şi a atitudinii omului față de lume, însă nu a fost niciodată de acord cu ideea jungiană că inconştientul este un domeniu nerostuit. De aceea, el a venit cu ideea unor categorii abisale sau inconştiente, care să ordoneze şi să predetermine spontaneitatea umană. Se pare însă că, prin ideea Marelui Anonim învăluit în mister ce-şi are sălaşul în inconştientul omului, el gândeşte metafizica în stil jungian ca „inconştient", încercând însă să explice astfel problemele legate de stil şi de morfologia culturii în genere. Cu alte cuvinte, ceea ce este „dincolo" ordinea fizică, este „ordinea inconştientului" care determină destinul creator al omului şi

---

adâncirii transcendenței sau misterului său." (Vălică Mihuleac, *Antinomicul în filosofia lui Lucian Blaga,* Editura Institutul European, Iaşi, 2011, p. 45).

[24] „Ordinea metafizică paradoxală sub care stă omul la Lucian Blaga se răsfrânge asupra întregii sale manifestări culturale. Cultura apare drept rezultatul existenței duble a omului, în orizontul concretului şi în cel al misterului. Mai exact, este produsul depăşirii condiției de ființă în lume şi înaintării în direcția unui «dincolo», al distanțării față de lume printr-o situare în mister şi încercarea de revelare a acestuia." (*Ibidem*, p. 66).

[25] „Ideea de transcendență are o funcție constitutivă pentru ceea-ce-este omul în ambele filosofii cercetate aici: fenomenologia husserliană şi metafizica blagiană. (...) La Blaga este vorba despre transcendența întemeietoare pentru modul uman de-a-fi a regiunii diferențialelor lipsă, adică despre un sens de meta-fizică." (Viorel Cernica, *Transcendența în fenomenologia husserliană şi în metafizica blagiană* în Viorel Cernica, *Lucrări de istoria filosofiei româneşti,* vol. II, ediție îngrijită de Cornel-Florin Moraru, Editura Universității din Bucureşti, Bucureşti, 2015, p. 508.

[26] C.G. Jung, *Opere complete 6. Tipuri psihologice*, traducere din limba germană de Viorica Nişcov, Editura Trei, Bucureşti, 2004, p. 156.

care, pentru Blaga, este rostuită de categoriile abisale ce predetermină orice încercare de revelare prin plăsmuire.

Drept urmare, putem spune că în această categorie a „plăsmuirilor" revelatorii care îşi propun imposibilul se încadrează şi *metafizica abisală blagiană*. Ea este însă privită mai degrabă ca mitologie sau poezie decât ca filosofie[27]. Atunci când gândul filosofic îşi depăşeşte propriul domeniu legitim de exersare şi încearcă să plonjeze în „ţinuturile de mare densitate ale misterului"[28], gândirea se transformă în *mitosofie*[29]. Ea se apropie mai degrabă de plăsmuirile specifice creaţiilor artistice decât de construcţiile ştiinţei. „Obiectul" ei nu mai este descris, ci este construit pe baze stilistice din conţinuturi inconştiente. De aceea, gândirea metafizică trebuie să se supună rigorilor impuse de chiar constituţia de fiinţă a omului. Ea este în mod necesar modelată stilistic şi trebuie privită drept o încercare de revelare, cu mijloacele lingvistice obişnuite, a protomisterului existenţial. Cu alte cuvinte, metafizica este o *transfigurare* şi o *metaforizare* a misterului existenţial, astfel încât inefabilul însuşi să poată apărea în hainele limbajului nostru comun. Ea are, la fel ca orice creaţie culturală, o pecete stilistică ce zădărniceşte revelarea completă a misterului. Drept urmare, *Marele Anonim nu este decât o transfigurare a minţii noastre, un fenomen stilistic cu rădăcinile în inconştientul nostru colectiv*.

Având în vedere aceste consideraţii, ne este mai uşor să înţelegem atitudinea ambiguă pe care filosoful român o are faţă de metafizică. Pe de o parte, „fără de o metafizică, declarată sau latentă, omul nu poate exista"[30] şi, pe de alta, metafizica este „un adaos care nu urmează cu necesitate" din viziunea ontologică blagiană şi care nu obligă pe nimeni[31] la un asentiment. În această calitate, metafizica ni se revelează ca principalul mod în care Lucian Blaga transgresează limitele raţionalităţii filosofice tradiţionale înspre o gândire cu tente meonto-logice. Ea este acel salt în necunoscut al omului pentru care el trebuie să renunţe la orice măsuri de siguranţă de ordin metodologic şi experimental pentru a putea zări măcar câte ceva din protomisterul existenţial. Gândurile metafizice sunt acele

---

[27] Această problemă este tematizată pe larg într-un studiu de-al nostru, publicat în anul 2016. În contextul de faţă nu vom face decât să preluăm concluziile acelui studiu, adaptându-le scopurilor noastre argumentative (Cf. Cornel-Florin Moraru, *Misterul ca orizont al existenţei omului şi cunoaşterea luciferică. Interpretare fenomenologică* în „Studii de istorie a filosofiei româneşti", Vol. XII, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2016, pp. 148-160).

[28] Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, ed. cit., p. 499.

[29] „Să nu uităm însă că în orice viziune metafizică se amestecă asemenea poate prea vii imagini mitice. Pe podişuri metafizice gândirea încetează adesea de a fi filozofie, devenind ceea ce mai potrivit s-ar putea numi «mitosofie»." (*Ibidem*, p. 476).

[30] Lucian Blaga, *Diferenţialele divine, ed. cit.*, p. 19.

[31] Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii, ed. cit.*, p. 467.

„făclii aprinse în ultime abisuri”[32] prin care omul nu reuşeşte să cunoască propriu-zis prăpastia care-l desparte de mister, ci prin care el reuşeşte doar să „măsoare” profunzimea acestuia. De aceea, metafizica nu este guvernată de necesitate şi raţionalitate deoarece transfigurarea protomisterului, ipostazierea nimicului în hainele creaţiei culturale, nu arată chipul său adevărat, ci doar oferă o presimţire privitoare la puterea limitată a facultăţilor şi instrumentelor noastre de cunoaştere în comparaţie cu vastitatea de chipuri pe care acest mister le poate lua. De aceea, pentru Blaga, metafizica nu are neapărat o valoare epistemologică, ci este o urmare firească a impulsului spre revelare care nu poate fi domolit[33]. La fel ca acest impuls, ea este un „corolar al felului uman în genere”[34] implicat în mod obligatoriu de constituţia sa ontologică, în care omul nici nu se poate încrede în totalitate, dar pe care nici nu-l poate ignora definitiv. Cu toate acestea, în ciuda statutului său straniu, eforturile revelatoare ale metafizicii nu sunt în van. Chiar dacă nu au valabilitate epistemologică şi ştiinţifică, ele ne oferă, după cum vom vedea, o intuiţie vagă, un fel de con-simţire sau pre-sentiment al adâncimii misterului care sălăşluieşte în inconştientul nostru.

Întrucât îi este foarte greu, dacă nu imposibil, să păstreze misterul *ca* mister, în toată neconstituirea sa structurală, omul este tentat să-i confere un chip, să-l transfigureze prin metaforă sau, cu alte cuvinte, să-l constituie. Astfel, misterul este ipostaziat în spaţiul conştiinţei prin conceptualizare, plăsmuire, construcţie teoretică sau alte metode de transfigurare. Chiar şi ştiind că totalitatea acestor ipostaze nu dau seama integral de profunzimea (proto)misterului, omul nu se poate abate de la destinul său creator. În aceasta constă „tragismul” existenţei umane – acela de a fi pus în faţa imposibilităţii de a rosti misterul şi, în acelaşi timp, de a nu avea posibilitatea structurală să părăseşti orizontul misterului. Omul este chemat să trăiască această tensiune existenţială şi sedus de promisiunea unei revelări imposibile.

---

[32] Lucian Blaga, *Despre conştiinţa filosofică* în Lucian Blaga, *Trilogia cunoaşterii, ed. cit.*, p. 20.

[33] „Omul constituie, însă, o remarcabilă excepţie în ordinea existenţei. (...) Fără a se lăsa descurajată, fiinţa umană încearcă mereu, tot mai subtil, să pătrundă secretele Marelui Anonim, misterele sale centrale, pe care acesta nu încetează să le ascundă.” (Ionuţ Isac, *Contra-mitul „Paradisului tragic”. Despre tâlcul metafizic al cenzurii transcendente* în „Studii de istoria filosofiei româneşti”, vol. XI, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2015, p. 112).

[34] „Metafizica nu se justifică totuşi prin nevoia de autoamăgire a insului sau a subiectului singular, cât prin necesităţi umane mai presus de orice veleităţi sau înclinări personale. Metafizica e un corolar al felului uman în genere, nu a felului «temperamental» al cutărui sau cutărui individ. În metafizică răspunde însuşi modul ontologic al omului îndeobşte” (Lucian Blaga, *Diferenţialele divine*, *ed. cit.*, p. 20).

Astfel, Lucian Blaga depăşeşte atât viziunea logocentrică[35] asupra naturii umane, prezentă încă din Antichitate, cât şi viziunea „egocentrică”[36] a filosofiei moderne care apare odată cu Descartes, dis-locând eul şi discursul în genere din poziția sa centrală în orizontul existenței. Orizontul existenței umane nu-şi mai are acum centrul nici în fenomenul discursivității care determină umanitatea omului încă de la λόγος-ul heraclitean, nici în cel al eului conştient gândit ca substanță gânditoare de către Descartes şi nici în principiul unei rațiuni suverane. Aceste fenomene, centrale metafizicii apusene, sunt des-centrate şi, în locul lor, filosoful român plasează *tăcerea* şi *inconştientul.* Centrul existenței este conceptul Marelui Anonim, care nu este privit decât ca o transfigurare a misterului existenței, ca o ipostază a neconstituirii principiale din inima tuturor lucrurilor pe care am numit-o cu numele de *nimic*. În fața acestui mister, judecățile se transformă în *tăceri rituale*[37], eul se disipează într-un „noi” care este oarecum mai mult decât suma eurilor componente şi individualitatea labilă şi schimbătoare piere într-o colectivitate[38] stabilă şi constantă.

Între om şi acest mister, în ipostaza sa metafizică sau, mai bine spus, mitosofică, de „Mare Anonim”, stă o regiune a aşa-numitelor „diferențiale lipsă”[39], care face ca omul să nu poată ajunge în chip metodologic în *toposul* misterului ca atare, ci prin *salt* în gol. Cufundarea în mister specifică metafizicii,

---

[35] Vorbind despre logocentrism, ne gândim la trăsătura specifică a reconstrucțiilor filosofice, instituită încă de la Heraclit, de a se forma în jurul fenomenului *logos*-ului, al discursivității. Asupra acestei instituiri a logocentrismului şi a istoriei sale, pe care în contextul de față nu o vom aprofunda, ne-am oprit în lucrarea noastră „*Lumea şi nimicul. Coordonatele unei gândiri meontologice*” (Editura Universității din Bucureşti, Bucureşti, 2017).

[36] Conceptul de „egocentrism”, aşa cum este el folosit în contextul de față, trebuie epurat de către cititor de toate sensurile sale etice. Egocentrismul metafizic, care începe odată cu Descartes, este acea viziune metafizică ce pune în centrul lumii eul individual sau conştiința privită ca subiectivitate. Pentru Descartes şi ceilalți gânditori moderni, orizontul conştiinței este „centrat” în eu, înțeles ca substanță gânditoare – la această asumpție se referă „egocentrismul” despre care vorbim.

[37] „Cu aceasta am intrat însă iarăşi în zone liminare şi chiar în cețoase regiuni de dincolo, adică în ținuturile de mare densitate ale misterului, unde gândul nu se mai poate mişca decât îmbrăcându-se în tăceri rituale.” (Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii, ed. cit.*, p. 499).

[38] „In regiunile inconştientului stăpânesc normele unui conformism organic. Orizonturile inconştiente pot fi aceleaşi la o mulțime de indivizi, la un popor, la un grup de popoare.” (Lucian Blaga, *Orizont şi stil*, *ed. cit.*, p. 90).

[39] „O însemnată parte din diferențialele *posibile*, şi anume acelea care corespund structurilor celor mai esențiale, celor mai *nucleare* ale sale, *Marele Anonim nu le emite.*” (Blaga, L., *Diferențialele divine* în Lucian Blaga, *Trilogia Cosmologică,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1997, p. 49).

exprimată metaforic prin aruncarea unor făclii în abis, dislocă centrul orizontului existenței umane într-o dimensiune *atopică*, stranie şi neconstituită propriu zis, care se poate actualiza oriunde, dar nu poate fi circumscrisă nicăieri. Practic, pentru Lucian Blaga, orizontul de existență al omului este ceva de genul acelei sfere cu centrul peste tot şi cu circumferința nicăieri a ființei parmenidiene[40]. El nu are un centru fix, constituit şi impus în jurul căruia se formează, ci „centrul" misteric al orizontului uman poate surveni oriunde survine problematizarea şi aporia. Pentru filosoful care se întreabă despre sensul ființei, acest centru este tocmai „obiectul" încă neconstituit pe îndelete al întrebării sale, pentru omul de ştiință care se chestionează privitor la existența unor galaxii îndepărtare, centrul orizontului existențial se poate afla la capătul universului vizibil. În genere, *topos*-ul pe care conştiința se con-centrează este *acel „punct arhimedic" care centrează întreg universul uman la un moment dat şi care apare, cel puțin în primă instanță, conştiinței înseşi ca mister*.

Drept urmare, pentru Lucian Blaga, centrul orizontului uman nu este unul predefinit, ci se defineşte la nivel existențial în fiecare clipă a vieții noastre, în funcție de modul în care conştiința noastră „deschide" misterul. În plus, el nu poate fi privit din perspectiva ontologiei deoarece el nu are o ființă proprie şi nu este de sine stătător. Singura disciplină filosofică ce poate da seama de modul de constituire al orizontului existenței umane în jurul conceptului de mister este *meontologia* deoarece, după cum am precizat în capitolul anterior, misterul este o ipostază a nimicului, a neconstituirii, a inefabilului şi, la fel ca şi acestea, este întotdeauna ipostaziat într-un context genealogic şi arheologic.

Să ne oprim pentru o clipă asupra acestui gând pentru a-l explicita. Am văzut în capitolul trecut că ansamblul orizontic preteoretic în care trăieşte omul şi care este format din orizontul misterului şi orizontul lumii date îşi are originea şi principiul de coeziune în ceea ce Lucian Blaga numeşte „accent existențial". „Funcția" acestui accent este aceea de a defini, în mod dinamic, modalitatea existențială în care omul se raportează la lume, motiv pentru care ansamblul orizontic determinat prin el va fi, de asemenea, configurat dinamic. Drept urmare, orizontul uman de existență este definit de un „centru mobil" care prefigurează modul în care misterul „străpunge" lumea dată pentru a se impune atenției omului. Având în vedere faptul că funcția categoriilor stilistice, pe de o parte, şi cea a categoriilor intelectului, pe de alta, este tocmai aceea de a „pre-forma" conținuturile acestui ansamblu orizontic, ne putem da seama că atitudinea estetică umană, legată de Blaga de existența în orizontul misterului, este explicit pusă în legătură cu deplasarea accentului existențial. În ultimă instanță, ea provine din modalitatea de constituire a întrepătrunderii celor două orizonturi care-şi are cauzele ultime în modul de funcționare a celor două tipuri de categorii.

---

[40] *Cf.* Parmenide, DK B, 7-8.

Dacă aşa stau lucrurile, înseamnă că atitudinea estetică apare atunci când „accentul existențial se deplasează spre orizontul misterului”[41], moment în care sunt activate categoriile stilistice în vederea revelării. De aceea am şi spus că *topos-ul* trăirii estetice este un *topos atopic*, straniu, care nu poate fi delimitat cu claritate. Această atitudine este „modulată” de amplasamentul punctului de asamblare şi diferă calitativ în funcție de modul în care omul împleteşte orizontul lumii date cu cel al misterului. Tocmai de aceea, experiența estetică a unui creştin în prezența artei sacre va fi încărcată cu alte valori şi valențe decât experiența unui ateu în preajma aceluiaşi obiect estetic.

Drept urmare, „*atopicitatea*” esteticului este dată de „*atopicitatea*” ontologică a omului şi tocmai de aceea atitudinea estetică este o atitudine fundamental umană. Ea însoțeşte într-o oarecare măsură fiecare efort de revelare, fiecare pătrundere revelatorie în mister şi se manifestă în special la nivelul dis-poziției afective umane prin intermediul unei satisfacții pe care urmează să o analizăm în continuare. Până atunci însă, trebuie să delimităm mai exact atitudinea estetică de domeniul strict al esteticii ca disciplină filosofică.

Acesta din urmă *este definit ca domeniu al creațiilor culturale ce încearcă a revela misterul existenței pe planul sensibilității.* De aceea, în mod propriu, doar arta îndeplineşte acest scop[42]. Cu toate acestea, există o tendință de a estetiza în mod indirect obiecte care, prin sine, nu sunt artistice, provenită din atitudinea estetică gândită ca deplasare a accentului existențial spre orizontul misterului. O astfel de estetizare depinde de atitudinea adoptată de om în fața unui obiect „potențial estetic” şi de mecanismele prin care acesta poate transforma experiența sa intelectuală în reprezentări sensibile.

De aceea, Lucian Blaga vorbeşte despre „esteticul natural” şi „esteticul artistic” ca despre două specii definite prin legi şi valori diferite, ale esteticului în genere, gândit ca atitudine umană[43]. Cineva poate avea o „atitudine naturală” în fața unei opere de artă, ratând trăirea estetică şi, în acelaşi timp, poate avea o atitudine estetică în fața unui peisaj natural, supralicitând domeniul propriu-zis al esteticului, care este domeniul creațiilor culturale. Putem închipui un „creator” în

---

[41] „În fața operei de artă, insul îşi simte accentul existențial deplasându-se efectiv spre orizontul misterului şi al revelării.” (Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, *ed. cit.*, p. 57).

[42] „Arta încearcă a revela misterul prin mijloace care țin de planul sensibilității sau al concretului intuitiv. Metaforicul, cu masa sa de semnificații, şi categoriile abisale trebuie, pentru a da împreună opera de artă, să echivaleze cu o izbândă în material accesibil simțurilor (în cazul poeziei într-un material corespunzător – în material de limbă şi de imaginație concretă).” (*Ibidem*, p. 37).

[43] „Dar autonomia artei mai e susceptibilă de o demarcație şi sub un alt unghi, care este acela al esteticului însuşi. Căci există structuri estetice de natură artistică şi structuri estetice naturale. În ciuda eforturilor depuse, frontiera dintre cele două feluri ale esteticului nu a fost trasă fără echivoc.” (Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, *ed. cit.*, p. 89).

spatele naturii sau ne putem minuna de puterea matematicii de a descrie fiecare atom din univers. Aceste trăiri nu sunt propriu-zis estetice, deşi sunt *de tip estetic*. Ele izvorăsc din atitudinea estetică specific-umană care este activată de fiecare dată când sunt puse în funcțiune categoriile stilistice în scop revelator pe baza unui obiect sensibil sau a unei reprezentări intuitive a unui obiect abstract.

Dacă aşa stau lucrurile, vedem că atitudinea estetică este o trăsătură fundamental-ontologică a omului care tinde să extindă esteticul asupra întregii realități cu toate că domeniul său legitim şi firesc de aplicabilitate este doar *sfera creațiilor cultural-plăsmuitoare ce-şi propun o revelare a misterelor pe calea sensibilității*. Tocmai în această sferă îşi găseşte locul estetica drept disciplină filosofică: ea vine să delimiteze diversele tipuri de trăiri provenite din *atitudinea estetică* ontologic-umană şi să distingă mai bine între sursele satisfacției estetice pe care ele o produc. Ea studiază sentimentul de satisfacție pe care-l dobândim pe urma creației sau contemplării estetice a artei şi cerne seturile de valori *estetice* care sunt asociate creațiilor artistice de valorile *extraestetice* care se amestecă în experiența noastră estetică la nivel concret. Prin aceste eforturi, estetica, în calitate de disciplină filosofică, încearcă să dea seama de modul în care satisfacția şi valorile estetice se constituie pornind de la configurația ontologică a omului. De aceea, după cum vom vedea, scopul esteticii este tocmai acela de a indica modul în care ansamblul orizontic al existenței umane actualizează orizontul misterului atunci când omul este pus în fața unei reprezentări sensibile a creației.

Aşadar, *topos*-ul esteticului ca disciplină este în continuă reconfigurare la fel ca şi orizontul de existență al omului. El nu are un „loc" predefinit de manifestare, ci emană din punctul de asamblare al celor două orizonturi cu care se identifică, în ultimă instanță, atitudinea adoptată de omul pus într-o situație existențială concretă. De aceea, esteticul este, dintr-un anumit punct de vedere, *toposul umanului în genere,* fiind însă limitat din perspectivă teoretică la o singură condiție: revelarea pe care el o manifestă trebuie exprimată pe planul sensibilității. Spre deosebire de restul creațiilor culturale (religia, metafizica, ştiința etc.), arta se oferă simțurilor în mod direct şi este *o întruchipare sensibilă a uniunii preteoretice dintre orizontul lumii date şi cel al misterului*. Opera de artă este un mister revelat în planul sensibil al lumii date sau, altfel spus, un obiect al lumii date în care se zăreşte o deschidere către orizontul misterului şi al revelării. De aceea, „o dată cu receptarea operei de artă, se repetă în individul receptiv «geneza omului»"[44].

Pentru că deja avem delimitat locul esteticii în sistemul blagian, putem acum înțelege mai bine asemănările structurale între ontologia umană şi ontologia operei de artă, precum şi modalitatea în care atitudinea estetică *transfigurează* obiectul său de contemplare în obiect estetic, chiar şi în mod ilegitim. Aşa cum

---

[44] *Ibidem*, p. 66

tendința de revelare a omului nu poate fi stăvilită, chiar dacă ştim că teoriile metafizice nu au valoare cognitivă, nici atitudinea estetică a omului nu poate fi eliminată, chiar dacă ştim că obiectele pe care le contemplăm nu sunt artistice într-un sens propriu. *Omul, ca „animal metaforizant" este totodată un „animal estetizant" şi un „animal metafizic"*. Pentru a înțelege mai bine legătura dintre aceste definiții, trebuie să investigăm straturile de constituire ale obiectului estetic.

3. Atitudine estetică, atitudine cognitivă şi sensibilitate

Întrucât opera de artă este un mister revelat pe planul sensibilității, primul pas pe care trebuie să-l facem în vederea indicării modului de constituire a obiectului estetic este definirea felului în care sensibilitatea noastră se raportează la obiect în cadrul atitudinii estetice. Actele revelatorii, gândite în calitate de creații culturale, sunt împărțite de Lucian Blaga în acte de cunoaştere (cognitive) şi acte plăsmuitoare[45]. În rândul primelor se pot enumera teoriile ştiințifice în genere, pe când în cazul celor din urmă avem de-a face cu toate creațiile artistice, metafizice, mitologice, religioase ş.a.m.d. După cum am sugerat mai sus, aceste tipuri de acte, deşi poartă ambele pecetea stilistică a categoriilor abisale care le imprimă caracterul istoric[46], sunt eterogene şi implică două tipuri de atitudine structural diferite. Într-un fel, în cadrul fiecărei categorii de acte, *accentul existențial* este pus în mod diferit, motiv pentru care rezultatul îmbinării celor două orizonturi va fi, şi el, diferit din punct de vedere structural.

În ceea ce priveşte actele cognitive, cu toate că scenariul după care ele au loc este descris în mod amănunțit de Lucian Blaga în *Trilogia cunoaşterii*, abia în ultimele sale trilogii, şi mai ales în *Trilogia valorilor*, filosoful ajunge să definească cu claritate *atitudinea* pe care conştiința o are în astfel de circumstanțe. Atunci când discută despre „Estetica intropatiei şi a trăirii"[47], Blaga face nişte

---

[45] „Existența în orizontul misterului se rotunjeşte complementar cu existența pentru revelare. Omul tinde să-şi reveleze sieşi misterul. Lucru posibil pe două căi: prin acte de cunoaştere, sau prin acte plăsmuitoare." (Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, p. 465).

[46] „Nu numai creațiile artistice, religioase sau filosofice ale minții omeneşti, ci şi explicațiile teoretice ale fenomenelor naturii vor fi orientate de acele câmpuri stilistice ce disting mari epoci de cultură. Istoricitatea pe care le-o imprimă pecetea stilistică este, aşadar, proprie plăsmuirilor ştiinței teoretice în aceeaşi măsură ca şi celorlalte configurații majore ale unei anumite culturi." (Mircea Flonta, *O voce care nu a fost auzită: Lucian Blaga şi reorientarea istorică a filosofiei ştiinței* în „Studii de istorie a filosofiei românești", vol. XI, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2015, p. 53).

[47] Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, *ed. cit.*, p. 109 *sqq*.

considerații despre atitudinea cognitivă şi atitudinea estetică care se pot dovedi foarte lămuritoare pentru problema noastră şi pot scoate la lumină, în mod retrospectiv, unele chestiuni privitoare la epistemologia blagiană. Din această perspectivă, o întrebare pe care am lăsat-o în suspensie la finalul capitolului trecut poate fi mai bine articulată acum: Este oare atitudinea estetică *singura* atitudine fundamentală a omului sau omul este definit printr-un complex atitudinal, în cadrul căruia atitudinea estetică este doar una posibilă?

Pentru a face diferența dintre actele cognitive şi ceva plăsmuitoare, Lucian Blaga face apel la conceptul de *intropatie*, care traduce termenul „*Einfühlung*"[48] din germană. El se referă la o anumită interiorizare a obiectului pe care omul o face în cadrul unui proces revelator. Este vorba despre o „tendință a subiectului uman de a «însufleți» obiectul"[49] sau, mai general spus, despre „un mod al subiectului uman de a-şi vedea şi de a-şi trata obiectul"[50], prin care transfigurarea unui mister în genere este posibilă. Acest proces este „în cea mai mare parte «inconştient»"[51] sau, în orice caz, unul care are loc „în chip nemijlocit, în afară de orice act reflectat"[52]. Chiar dacă respinge în genere toate teoriile care pun originea atitudinii estetice pe seama intropatiei, în acest context filosoful român ajunge să tematizeze cu cea mai mare claritate diferența între cele două tipuri de acte creatoare de cultură.

Principalul motiv pentru care esteticile intropatice sunt respinse este acela că ele nu descriu un fenomen originar. Intropatia nu este originea atitudinii estetice, ci doar o urmare a constituției ontologice a omului care însoțește atitudinea estetică. Omul, în mod inconştient, dă propriilor creații o anumită predeterminare deoarece ele sunt produsul unei matrice stilistice. De fapt, în folosirea acestei matrice stilistice stă originea comună a actelor cognitive şi a celor plăsmuitoare, iar intropatia este doar o consecință secundară a acestei folosiri. Drept urmare, „finalitatea subiectivă" a procesului de intropatie, de „interiorizare" şi „însuflețire" a obiectului prin prisma matricei stilistice, nu este alta decât potențarea esenței umane însăşi: „Sufletul omenesc «însufleţeşte» obiectul, fiindcă prin aceasta el îşi intensifică într-un fel propria sa natură"[53].

---

[48] În traducerea sa uzuală, *Einfühlung* este îndeobşte echivalat cu „empatie". Lucian Blaga ocoleşte această traducere, deja prezentă în limbajul filosofic uzual al epocii sale, pe de o parte, pentru a se distanța de sensurile non-tehnice ale „empatiei" şi, pe de altă parte, pentru a arăta mai bine faptul că procesul implică o oarecare „interiorizare" care *transfigurează* obiectul conştiinței umane.

[49] Lucian Blaga, *Gândire magică şi religie*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996, p. 157.

[50] *Ibidem*, p. 156.

[51] *Ibidem.*

[52] Lucian Blaga, *Artă şi valoare,ed. cit.*, p. 110.

[53] Lucian Blaga, *Gândire magică şi religie, ed. cit.*, p. 159.

Interiorizarea intropatică are mai multe modalități de manifestare, în funcție de atitudinea care o adoptăm la un anumit moment. Toate aceste atitudini tratează însă obiectul *ca şi cum* ar avea proprietăți specifice sferei umanului. Spre exemplu, atitudinea estetică tratează obiectul estetic ca pe *o revelare a unui mister* deşi, revelarea este propriu-zis un act de conştiință uman şi abia în mod derivat o trăsătură a unui obiect. Atitudinea cognitivă de tip luciferic tratează obiectul ca pe un *simptom al unui mister*, deşi misterul este, propriu zis, un orizont de existență al omului, nu o trăsătură a obiectului însuşi. În fine, atitudinea magică tratează obiectul *ca şi cum ar avea o viață psihică şi o putere interioară*[54], deşi el, ca obiect natural, nu are nici una dintre aceste trăsături.

Aşadar, toate cele trei atitudini enumerate – cea estetică, cea magică şi cea cognitivă – sunt puse în legătură cu diferitele modalități ale omului de a-şi apropria obiectul la care se raportează şi de a-i „insufla" trăsături care, deşi sunt specific umane şi, prin urmare, străine obiectului însuşi, ne ajută mai bine să pătrundem în intimitatea lumii şi să o privim ca pe un mediu familiar nouă. Practic, modalitatea de a ne apropria obiectul la care ne raportăm determină modalitatea noastră de „sălăşluire" în lume. Ca să ne simțim „ca acasă", noi ne construim în mod transcendental lumea „după chipul" nostru şi, drept urmare, atribuim obiectelor lumii trăsături pe care *ele nu le au, dar pe care noi înşine le punem în constituția lor*. Noi constituim obiectele, în funcție de atitudinea pe care o avem față de lume, fie ca *obiecte cu viață psihică* (în cazul atitudinii magice), fie ca *obiecte cu capacități revelatorii* (în cazul atitudinii estetice), fie *ca mistere deschise* (în cazul atitudinii cognitive). Aşa cum, pentru omul magic, orice obiect poate fi însuflețit, pentru omul de geniu sau pentru iubitorul de artă orice obiect pare a fi o revelare a unui mister, iar pentru omul de ştiință orice obiect poate ascunde un mister. Fiecare dintre aceste atitudini are, cel puțin în teorie, capacitatea de a îngloba întreaga lume deoarece ele izvorăsc din structura ontologică a omului ca viețuitoare ce sălăşluieşte într-un ansamblu orizontic format din două orizonturi diferite, unite laolaltă prin *accentul existențial*.

Atunci când Lucian Blaga încearcă să determine atitudinea estetică, el lasă deoparte problema atitudinii magice şi o delimitează doar în contrast cu atitudinea cognitivă. Motivele acestei opțiuni metodologice blagiene nu sunt clare şi nici explicitate de către filosoful însuşi, însă putem bănui că ele constau, cel puțin în parte, în natura diferită a acestei atitudini. Ideea magicului, spre deosebire

---

[54] „Magicul ca putere misterioasă, paradoxală când o cântărim prin idei fizicale, se manifestă, după cum am avut prilejul să arătăm, într-un sens *psihoid*, adică potrivit regulilor analogiei, ale contiguității şi ale contrastului. Aceste reguli ne sunt cunoscute din viața noastră sufletească lăuntrică. O lume cu lucruri încărcate de sarcini magice, şi care se comportă în consecință după un fel de legi ale sufletului, ne este deci sufletește mai «intimă», mai «familiară» decât o lume care se manifestă numai pe potriva legilor mecanice, fizicale, atematice" (*Ibidem*, p. 160).

de ideea ştiinţifică şi de ideea estetică, este o semirevelare a misterului[55]. Cele din urmă propun o revelare a misterului fie pe calea intelectului (în cazul ştiinţei), fie pe calea sensibilităţii (în cazul artei), pe când ideea magică este în sine ambiguă şi misterioasă şi nu se adresează direct nici unei „facultăţi" a sufletului[56]. De aceea, ea „nu are o configuraţie vizionară ca mitul, nici particularităţi riguros schematice ca o construcţie ştiinţifică, şi nu e nici întruchipare intuitivă ca un gând de artă"[57]. Atitudinea magică a omului faţă de realitate, din care izvorăsc ideile magice, va fi şi ea una cu o „deficienţă configurativă"[58]. Ea nu se constituie niciodată ca atare, ci doar „însoţeşte" celelalte atitudini în încercarea lor de revelare, scopul ultim al magicului fiind acela de a colabora „la fixarea, la consolidarea, la menţinerea orizontului misterului ca atare"[59]. Aşadar, nu avem de-a face cu o atitudine de sine stătătoare, ci doar cu una care „parazitează" restul atitudinilor, cu scopul de a „consolida" deschiderea umană către mister. Din acest motiv, pentru interesele cercetării noastre, ne vom concentra în cele ce urmează mai mult pe distincţia dintre atitudinea cognitivă şi cea estetică, care sunt atitudini „de sine stătătoare", capabile să determine, *fiecare în parte*, raportarea omului la lume prin intermediul unor facultăţi sufleteşti cum este intelectul sau sensibilitatea.

În cadrul actelor cognitive, omul dezvoltă un complex intropatic care „se realizează în conexiune intimă cu atitudinea ce ia act de prezenţa, de semnificaţia sau de utilitatea unui obiect"[60]. Cu alte cuvinte, din perspectiva cunoaşterii, importantă este *acţiunea* prin care subiectul cunoscător caută în mod deliberat şi cu un scop precis prezenţa unor anumite trăsături ale obiectului, semnificaţia concretă a lui sau utilitatea. Chiar şi atunci când ştiinţa deschide un mister într-un obiect prin cunoaşterea luciferică, această deschidere a misterului este ghidată de nişte scopuri „pragmatice". Omul de ştiinţă caută, prin actele sale de revelare, să pozitivizeze misterul. Scopul cunoaşterii în genere este *orientarea* în lume şi, tocmai în vederea acestui lucru, obiectul cunoaşterii este „luat în posesie" de

---

[55] „Dar ideea magicului, ca încercare de a revela misterul, se opreşte oarecum la jumătatea drumului. Revelarea se schiţează numai ca intenţie, dar se poticneşte rămânând de fapt o *semirevelare*. Căci ideea magicului este o idee misterioasă în sine, atât prin cumul de paradoxii şi iraţionalitate, cât şi prin lipsa unei înfăţişări pozitiv accesibilă facultăţilor intelectuale." (*Ibidem*, p. 105).

[56] „Ideea magicului este lipsită de o figură accesibilă imaginaţiei, intelectului, simţurilor" (*Ibidem*).

[57] *Ibidem*.

[58] *Ibidem*.

[59] *Ibidem*, p. 106.

[60] Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, *ed. cit.*, p. 113.

subiectul cunoscător[61]. Omul de ştiinţă analizează şi disecă obiectul, provoacă o criză interioară acestuia şi şi-l aproprie oarecum prin re-construcţie din perspectivă ştiinţifică. Obiectul aşa cum îi apare unui om de ştiinţă, este acaparat de cunoaşterea ştiinţifică şi redus la nişte elemente constitutive. Savantul se înstăpâneşte asupra obiectului, îl domină şi îl constrânge să răspundă unor scopuri pragmatice. Misterul este deschis doar pentru a fi pozitivizat deoarece doar printr-o astfel de pozitivizare teoriile cunoaşterii luciferice pot oferi o orientare în orizontul lumii date. Practic, actul cognitiv este un salt *voit* în mister al omului doar pentru a reveni în lumea concretă mai pregătit pentru supravieţuire şi mai adaptat mediului său. De aceea, putem spune că omul de ştiinţă, cel mai adesea, încearcă să lărgească orizontul lumii date prin construcţiile sale teoretice, astfel încât această lume să poată fi „luată mai bine în posesie", nu să facă o incursiune în mister doar pentru a-şi potenţa propria existenţă în acest orizont.

Altfel stau însă lucrurile cu *intropatiile estetice*. Omul prins într-un act de creaţie sau de contemplare estetică nu este ghidat de utilitate şi nu caută pozitivizarea misterului. Revelările artei sunt de altă natură decât cele ale ştiinţei deoarece ele „adâncesc" într-o oarecare măsură misterul. In locul pozitivizării, arta în genere şi creaţiile culturale plăsmuitoare, *integrează* conştiinţa omului în mister. Drept urmare, atitudinea estetică este caracterizată de faptul că subiectul „îngăduie să fie cucerit de aspectul intuitiv, concret, al obiectului"[62]. Spre deosebire de atitudinea cognitivă care „ia în posesie obiectul", în cadrul atitudinii estetice are loc o „autoabandonare a subiectului"[63] prin care „obiectului i se permite să absoarbă subiectul"[64]. În cazul acesta, subiectul este „integrat" în mister până aproape de disoluţie, pe când, în cazul atitudinii cognitive, misterul este integrat în lumea concretă până la dispariţie. Când omul adoptă atitudinea estetică el permite obiectului să se înstăpânească asupra conştiinţei sale pentru a ajunge astfel în „ţinuturile de mare densitate ale misterului"[65], pe când ştiinţa şi raţiunea suverană în genere îşi doreşte să elimine misterul şi să-i pună în loc o „teorie universală".

După cum ne putem da seama, diferenţa dintre cele două atitudini nu este neapărat de *accent existenţial*, ci de intenţionalitate. Într-un caz, misterul este vizat *ca ne-cunoscut*, în celălalt caz, misterul este vizat *ca mister*. Pentru atitudinea cognitivă, misterul este gândit ca ceva ce *poate fi cunoscut*, dar încă nu este constituit ca atare printr-o construcţie teoretică, pe când, la atitudinea estetică,

---

[61] „Intropatiile aperceptive-cognitive sunt condiţionate de atitudinea prealabilă de luare în posesie a unui obiect, de asimilare a lui în vederea unei orientări în lume." (*Ibidem*, pp. 113-114).
[62] *Ibidem*, p. 114.
[63] *Ibidem*.
[64] *Ibidem*.
[65] Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, *ed. cit.*, p. 499.

misterul este văzut ca *incognoscibil.* Pentru atitudinea estetică, misterul nu se vrea şi nici nu poate fi pozitivizat deoarece el, prin creațiile artistice, este oarecum potențat. Revelarea misterului ca mister este acel tip de revelare prin care omul *se cufundă în mister* doar pentru a reveni în lumea concretă cu un presentiment al misterului, cu o mai bună conştiință de sine şi cu o conştientizare a propriului destin creator. Omul de ştiință se întoarce din periplul său prin orizontul misterului cu un concept, pe când iubitorul sau creatorul de artă se întoarce cu un *sentiment* sau, mai bine spus, *cu o dis-poziție afectivă care-i dezvăluie propriul destin tragic,* cu o conştientizare a imposibilității de a revela în totalitate şi în mod adecvat misterul. Aşadar, „motivele" care dau impulsul omului spre angajarea în cele două tipuri de acte sunt cât se poate de diferite şi îşi găsesc temeiul în orizonturi eterogene. În cazul actelor cognitive *temeiul* este de găsit în lumea dată, pe când, în cazul actelor estetice, *temeiul* este de găsit în orizontul misterului.

În aceste condiții, este şi normal ca Lucian Blaga să lege atitudinea ştiințifică de cunoaştere, dar atitudinea estetică să fie legată în mod esențial de o dis-poziție afectivă, anume „satisfacția estetică". Din creație sau contemplare nu obținem cunoaştere în sensul propriu al cuvântului, ci o anumită presimțire a tragismului inerent destinului creator al omului, o anumită potolire a „setei de mister" despre care filosoful român vorbeşte în legătură cu „actualizarea omului în orizontul misterului"[66]. Această sete este „secretă" deoarece, izvorând din abisul ce desparte conştientul de inconştient, îşi are originea în adâncurile nevăzute şi inefabile ale minții noastre. Setea de mister şi revelare este „secretă" deoarece nu poate fi rostită, ci doar „ne comandă" în tăcere să ne lăsăm cuceriți de obiectul din fața noastră. Expresia paradoxală a acestui fenomen provine din faptul că inconştientul sau misterul nu funcționează după regulile logice ale intelectului, ci are nevoie de propriul set de reguli care ar forma un fel de „logică abisală" sau, dacă echivalăm misterul cu nimicul, o „logică meontologică".

În cazul în care gândim intropatia ca mod de „a însufleți" obiectul şi de a proiecta, astfel, propriile noastre trăiri asupra lui pentru a-l constitui „după chipul şi asemănarea" noastră, atunci, în cadrul atitudinii estetice, lăsându-ne cuceriți de obiect, noi proiectăm intropatic asupra lui conținuturile noastre inconştiente. Plecând de la pecetea stilistică pe care o manifestă opera de artă la care privim, ne activăm propriile categorii stilistice într-un mod similar, dar nu identic, cu cel în care ele se activează în timpul actului creator. De aceea, într-un anume fel, contemplarea estetică re-creează obiectul contemplat în mod intropatic, însuflețindu-l cu matricea stilistică proprie spectatorului şi acordându-i valențe revelatorii. Într-un anume fel, actul contemplării estetice repune în scenă actul

---

[66] „O sete secretă ființează în noi datorită constituției noastre, setea de a ne actualiza în orizontul misterului şi al revelării, un orizont care ne aparține de drept, dar pe care ni-l mutilează condițiile vieții de toate zilele." (*Ibidem*, p. 57).

creației înseși și, în ultimă instanță, izbucnirea mutației ontologice ce caracterizează ființa omului. Acest proces de constituire a obiectului estetic se va clarifica în continuare, pe măsură ce urmărim filosofia trăirii estetice în context blagian. Important pentru moment este însă să distingem clar între constituirea obiectului estetic și cea a obiectului cogniției.

Prin intropatia estetică, descoperim *în obiect* misterul din adâncul nostru care, în termenii blagieni, este chiar *protomisterul existențial* și, astfel, ne antrenăm categoriile stilistice într-un act de revelare. Opera de artă ne dă o presimțire sau o con-simțire a acelei părți din noi care *trebuie* să rămână în neconstituire, dar căreia avem tendința imperioasă de a-i da chip. Arta ne pune în contact cu propriul nostru inconștient și cu tentația ipostazierii acestuia în spațiul conștiinței. Obiectul estetic absoarbe omul ce trăiește în lumea concretă tocmai pentru că el reconstituie geneza acestuia, mutația ontologică ce a dat naștere umanității înseși. În el apare *orizontul misterului ca atare*, nu doar *un mister anume*. Dovada acestui fapt este aceea că, în actul de contemplare, *lumea concretă este resorbită* și se deschide o lume a operei de artă care ne captează întreaga atenție. În această „resorbție", lumea concretă este virtualizată la extrem, lucru care nu se întâmplă în cazul atitudinii cognitive, unde ea rămâne prezentă, cel puțin la nivelul intențiilor „utilitare" ale cercetătorului.

Ochiul omului de știință rămâne mereu ancorat în utilitate, în semnificație, în prezență, pe când cel al artistului, al iubitorului de artă sau al metafizicianului ajunge să trăiască „clipele clarobscure ale unui tărâm de dincolo"[67] printr-un salt într-o „risipă de sensuri, de noime, de gânduri liminare, de presimțiri, care nu îngăduie o formulare la rece, pur conceptuală"[68]. Cu alte cuvinte, ei ies din domeniul rostuit de rațiunea suverană, pentru a plonja într-un orizont al inconștientului prediscursiv și antepredicativ. Ei explorează tocmai ceea ce scapă calculelor de utilitate și ceea ce se prezintă doar prin inefabilitatea sa. Periplul poetului pe tărâmurile inconștientului este, de aceea, „numai lui însuși știut și de necomunicat"[69]. Trăirea estetică nu se sedimentează în concepte, ci în pre-simțiri și con-simțiri inefabile, în judecăți contradictorii, în „risipă de sens". Practic, omul nu se întoarce cu nimic palpabil care poate fi arătat semenilor săi, dar acest nimic este, într-un fel, chiar orizontul de existență originar al omului însuși, anume orizontul misterului pe care, din cauza constituției noastre ontologice, nu-l putem păstra în conștiință *ca mister* și trebuie să-l ipostaziem prin creații sau re-creații artistice și culturale.

Din această perspectivă, atitudinea estetică echivalează și cu o oarecare „pierdere de sine", în măsura în care omul – absorbit de obiectul estetic și integrat

---

[67] Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, *ed. cit.*, p. 499.
[68] *Ibidem*, p. 477.
[69] *Ibidem*, p. 500.

în mister – ajunge „să fie una cu misterul". Aşadar, risipa de sensuri duce la o „disipare de sine" de care omul are nevoie pentru a se „re-culege" pe sine. *În cadrul atitudinii estetice, omul îşi „lasă în urmă" propria existență concretă pentru a plonja în abisul propriei sale neconstituiri în vederea surprinderii unei con-simțiri a destinului său creator.*

4. Dis-poziție topologică şi satisfacție estetică. Con-simțirea destinului uman

Con-simțirea de sine sau presentimentul pe care omul îl dobândeşte prin trăirea estetică este numit de Lucian Blaga *satisfacție estetică* şi este pus în contrapondere cu satisfacția fiziologică. Integrarea în mister, care corespunde potolirii setei secrete de mister, este echivalentul în alt plan ontologic al setei ca nevoie fiziologică. Dacă cea din urmă corespunde instinctului de supraviețuire al omului, cea dintâi corespunde unui instinct creator care constituie chiar destinul uman. Omul se ridică, prin artă, din concret şi vizibil pentru a presimți invizibilul însuşi, intrând în contact cu propria sa umanitate[70]. Creația sau contemplarea artistică, în măsura în care pune în funcțiune matricea stilistică gândită ca set de vaduri ce permit ieşirea din concret, transpune omul în orizontul misterului şi al inefabilului.

Dar ce înseamnă oare această transpunere sau integrare în mister? În mod straniu, omul aporetic, cuprins de vălul misterului, cel care îşi problematizează la maxim existența, se vede parcă „aruncat în abis", el îşi pierde „solul ferm" dat de cunoaşterea paradiziacă şi întreaga sa ştiință se disipează în ceea ce Lucian Blaga numeşte „risipă de sensuri". De aceea, ca pre-simțire a *protomisterului* şi punere a existenței umane sub semnul aporiei, experiența estetică este asociată cu o oarecare *diminuare a insului în raport cu esența sa*[71]. Pătrunzând adânc în orizontul misterului, omul se „de-constituie" într-un fel pe sine ca om concret, ca *ins*, tocmai pentru a deveni *om deplin*[72], adică om ce vieţuieşte în vederea problematizării propriei experiențe cu un apetit puternic pentru revelare, apetit care poate fi satisfăcut doar parțial şi inadecvat prin propriile sale creații[73]. Ne

---

[70] „E aici satisfacția insului uman de a se vedea săltat realmente în ceea ce el este prin destin general omenesc, adică de a se vedea ridicat în rânduiala sa de regn *sui-generis* în univers." (Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, *ed. cit.*, p. 57).

[71] În procesul de asimilare a operei de artă, insul, diminuat în raport cu «esența» sa, se simte devenind om deplin : arta îi prilejuieşte prin inițiativa simțurilor şi printr-o îmbrâncire din afară această împlinire." (*Ibidem*).

[72] *Ibidem*, p. 57.

[73] *Ibidem*, p. 58.

lovim astfel de un aparent paradox. Pentru a se împlini ca om, insul trebuie să se de-constituie ca subiectivitate concretă şi să-şi problematizeze toate „proprietățile", „calitățile" şi „determinațiile" personalității dobândite într-un mod paradiziac. Umanitatea sa zace într-o perpetuă punere în indeterminare corelată cu tentația irezistibilă de a da chip acestei indeterminări, de a plăsmui imagini ale misterului care vor trebui de-constituite din nou. Există ceva sisific în destinul insului concret care trebuie să de-constituie şi re-constituie misterul propriei sale existențe, fără speranța de a-l revela complet şi fără posibilitatea de a-l lăsa prea mult în neconstituire. Arta şi trăirea estetică prilejuită de ea pune omul tocmai în fața acestui orizont aporetic existențial al de-constituirii şi re-constituirii misterului. *Întreaga existență umană în orizontul misterului şi în vederea revelării este perpetuul joc al de-constituirii, adică al „punerii în mister", şi re-constituirii de sine, adică al revelării.*

Dacă aşa stau lucrurile, opera de artă este cea care strânge laolaltă ambele acte constitutive pentru existența umană prin faptul că „subiectul estetic" reprezentat sau tematizat în operă este, mai întâi, de-constituit din perspectiva existenței sale concrete şi, ulterior, transfigurat din perspectiva artei. Arta repetă, într-un obiect sensibil, chiar procesul de constituire a insului la nivel ontologic. De aceea, ea oferă satisfacție, care nu este altceva decât consimțământul „ducerii până la capăt" a destinului uman, presimțirea împlinirii propriei geneze. Setea de actualizare a acestui orizont în care jocul de-constituirii şi re-constituirii împlineşte omul ca destin creator este acea „nevoie existențială" pe care omul şi-o satisface prin trăirea estetică, acel „gol" existențial pe care omul îl umple pentru a se simți „complet".

Având în vedere aceste considerații, observăm că modul în care Lucian Blaga gândeşte satisfacția estetică este unul care îl desparte în mod radical de tradiția modernității europene în genere, nu numai de estetica romantică pe care filosoful o critică în studiile sale[74]. Şi asta deoarece, prin integrarea în orizontul misterului şi prin jocul de-constituirii şi re-constituirii de sine, omul dobândeşte o conştiință a tragismului existenței sale datorat imposibilității de a revela misterul în mod absolut[75]. Acest joc aporetic gratuit nu se adresează sentimentului de

---

[74] *Ibidem*, p. 59 *sqq*.

[75] „Rezistența supremă ce intervine, punându-i limite prin «frânele transcendente» (categoriile abisale), împrumută destinului creator al omului o înfățişare tragică şi magnifică în acelaşi timp. Caducitatea heraclitiană sau simpla «devenire» nu sunt în stare să confere existenței umane un asemenea turburător aspect. Simpla caducitate sau simpla devenire împrumută destinului uman fie un aspect elegiac, de veşnică toamnă cu frunze iremediabil căzătoare, fie un aspect optimist de necurmat crescândă auroră. Tragic şi măreț, cu adevărat, ne apare destinul creator numai când îl concepem situat între impulsuri opuse, mânat şi susținut interior de un puternic antagonism de finalitate. Mutația existențială odată declarată în om, acesta e promovat pe o linie

plăcere sau neplăcere, aşa cum este el gândit în filosofia modernă şi, în special, în estetica kantiană. Din contră, satisfacţia care vine din conştientizarea tragismului existenţei umane aduce un „spor de nefericire”[76], un spor de neliniște, un spor de problematizare. Omul cufundat în orizontul misterului nu duce un trai hedonic, învăluit în plăcere, ci unul asupra căruia imposibilitatea destinală de a constitui obiectual misterul sau, în termenii noştri, nimicul, planează constant. Ceea ce aduce trăirea estetică omului nu este nici fericire, nici plăcere, ci doar satisfacţia de ordin „hermeneutic” a explorării de sine şi a con-simţirii la nivel afectiv al acelui „punct arhimedic” de inefabilitate care este, conform lui Blaga, centrul şi originea existenţei noastre.

Astfel definită, satisfacţia estetică ţine de o oarecare „seducţie a misterului” şi de un oarecare „farmec al revelării”. Misterul este seducător pentru că îi captează omului atenţia şi îl „absoarbe”. Însuşi Lucian Blaga vorbeşte despre faptul că omul este „cucerit” de obiectul estetic şi se abandonează pe sine orizontului misterului. Această „chemare a artei” care face omul să-şi neglijeze propriile nevoi cotidiene şi să-şi pericliteze chiar existenţa concretă[77] pentru actualizarea unei existenţe aporetice într-un *alt* orizont este ceea ce am putea numi *farmec* şi este una dintre trăsăturile esenţiale ale artei şi ale creaţiilor culturale în genere[78]. Misterul şi revelarea, seducţia şi farmecul, sunt puse laolaltă în opera de artă astfel încât ea oferă omului o „îmbrâncire din afară”[79] către sinele său cel mai adânc, menită să-i împlinească destinul. Cu alte cuvinte, arta prilejuieşte omului o anumită *cădere în sine* care se traduce, în limbaj cotidian, ca „problematizare” sau „stare de aporie”.

---

irevocabilă, unde toate încercările sale ar putea face concurenţă Marelui Anonim dacă ele nu ar fi stăvilite de permanente frâne «de dincolo»". (Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, *ed. cit.*, pp. 479-480).

[76] „Ciudat e că, pentru această lipsă de orizont, animalul devine adesea obiectul unei pizme secrete din partea omului, ceea ce ni se pare cel puţin simptomatic. Faptul că o asemenea pizmă secretă e posibilă e destulă dovadă că orizontul misterului nu a răsărit în om ca să-I fericească ; dimpotrivă, acest orizont nu face decât să adâncească nefericirea în orizontul vital cotidian… *Demnitatea omenească o plătim cu un spor de nefericire*”. (Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, *ed. cit.*, pp. 66-67.

[77] „Creatorul de artă, autentic şi curat, e chiar aşa de identificat cu orizontul misterului şi al revelărilor, în ciuda adaosului de suferinţe cu care îl inundă acest mod, încât el ar prefera hotărât nonexistenţa unei existente necreatoare.” (*Ibidem*, p. 67).

[78] Problema *seducţiei* şi a *farmecului* artei a fost tematizată în Constantin Aslam, Cornel-Florin Moraru, *Curs de filosofia artei. Mari orientări tradiţionale şi programe contemporane de analiză*, Editura Universităţii Naţionale de Arte, Bucureşti, 2016, cap. V.

[79] Lucian Blaga, *Artă şi valoare,ed. cit.*, p. 57.

Din această perspectivă, trăirea estetică este mai mult decât o simplă plăcere dezinteresată. Ea are valoare existențială şi destinală. Ea actualizează chemarea omului pentru mister şi îl dispune într-o configurație aparte a ansamblului său existențial. Deşi *dis-pozițiile topologice* ale omului la contemplarea artei pot fi felurite, aşa cum am arătat în capitolul anterior, „motorul lor prim" este acea „sete de mister" care poate fi potolită doar prin revelare. Prins între două orizonturi, omul este definit însă şi de nevoia de supraviețuire. Aceste două „ispite" ale omului, setea de mister şi nevoia de supraviețuire, sunt factorii primi care mută accentul existențial din perspectiva vectorială. El este deplasat spre orizontul misterului atunci când omul caută să-şi potolească setea de actualizare întru mister şi revelare şi este deplasat înspre orizontul lumii date atunci când nevoile supraviețuirii abat conştiința de la mister. De aceea, arta, prin trăsăturile sale intrinseci, are capacitatea de a se infiltra printre obiectele lumii sensibile şi de a devia atenția omului spre orizontul misterului.

Gândită ca urmă a unui efort de revelare depozitată într-un material sensibil, opera de artă este singura care, prin chiar esența sa şi în mod întemeiat, poate transpune omul în orizontul misterului. Cu toate acestea, întrucât atitudinea estetică este definită la nivel ontologic şi este o atitudine fundamental-umană, ea poate fi stârnită şi de alte obiecte care, în sens propriu, nu au nici un fel de valență revelatorie. Ne gândim, în special, la ființările din natură care, grație atitudinii estetice a omului, pot dobândi valențe „para-estetice". O analiză mai atentă a acestor fenomene ne poate revela motivele distincției centrale esteticii blagiene dintre frumosul artistic şi frumosul natural care este, de asemenea, esențială delimitării modului în care se constituie obiectul estetic.

5. Frumos estetic şi frumos natural. Atitudinea estetică şi estetizarea naturii

Având în vedere cele discutate mai sus şi modul în care Lucian Blaga gândeşte constituția ontologică a omului, putem observa faptul că, pentru a apărea aşa numita „satisfacție estetică", este nevoie ca misterul să fie dat împreună cu încercarea de revelare. Abia atunci când de-constituirea subiectului estetic este dată laolaltă cu re-constituirea sa, categoriile stilistice intră în joc şi se deplasează accentul existențial al omului spre orizontul misterului şi al revelării. Prin chiar modul lor de funcționare, categoriile stilistice sunt legate în mod intrinsec de actul revelării[80] şi de creația umană în genere. Ele sunt activate doar atunci când omul

[80] „Față de concretul operei de artă, simțurile se dispun însă din capul locului altfel, şi anume aşa ca să recepteze revelarea unor mistere. Aici intervin categoriile stilistice cu toată energia lor." (*Ibidem*, p. 85)

execută sau receptează un obiect ca pe o încercare de revelare a unui mister. Din această perspectivă, sensibilitatea este predeterminată de atitudinea pe care omul o are față de lume şi nu poate funcționa în afara unei astfel de predeterminări. Acest lucru înseamnă că, în chiar constituția sa ontologică, omul are posibilitatea de a *estetiza* orice obiect cognitiv şi de a *cognitiviza* orice obiect estetic.

Aşa cum există o „sete fiziologică" şi o sete de creație, există o „sensibilitate artistică" şi o „sensibilitate naturală". Simțurile noastre se dispun în mod diferit față de concret decât față de mister, iar această dispunere trebuie căutată la nivel ontologic-uman şi la nivelul celor două atitudini fundamentale ale omului – una, cea estetică, orientată spre creație şi absență, cealaltă, cea cognitivă, orientată spre utilitate şi prezență. Ca „ființă senzitivă"[81], omul are posibilitatea de a filtra percepțiile fie prin categoriile intelectului, fie prin cele ale inconştientului. De aceea, se poate vorbi despre un „estetic natural" şi despre un „estetic artistic", dintre care doar cel din urmă are valențe estetice în sensul tare şi deplin al cuvântului.

În virtutea izomorfismului celor două seturi de categorii, între ele se poate face un schimb de conținuturi ce echivalează cu o schimbare de atitudine. Dar, în măsura în care orizontul lumii date şi cel al misterului nu pot fi niciodată despărțite, nici aceste seturi de categorii nu se pot activa pe cont propriu, ci mereu există o oarecare co-activare complementară a celeilalte „garnituri" de categorii. În orice act de percepție, noi putem implica atât categoriile stilistice, cât şi pe cele ale intelectului, amplasamentul accentului existențial dându-ne proporția dintre acestea. O urmare a acestui fapt este aceea că sensibilitatea estetică nu este *doar* stilistică, ci şi receptivă. În orice act de contemplare estetică sunt implicate, de asemenea, ambele seturi de categorii[82] şi, tocmai de aceea, putem privi un lucru, în mod alternativ, *ca* obiect estetic şi *ca* obiect al cunoaşterii, fenomen pe care-l vom numi *ambivalență categorială*. În cazul constituirii obiectului ca obiect estetic, noi ne lăsăm cuceriți de farmecul operei de artă, pe când, în celălalt caz, adoptăm atitudinea criticului de artă sau a expertului, care analizează obiectul artistic în vederea punerii în lumină a caracteristicilor sale tehnice. De aceea, *ambivalența categorială* implică o oarecare instabilitate a obiectului estetic şi poate prilejui amestecul de valori eterogene în constituirea sa. Însuşi Lucian Blaga atrage atenția asupra acestei probleme şi enumeră tipurile de valori extraestetice ce pot contamina trăirea estetică. Acestea sunt valorile *religioase, etice, intelectuale sau culturale* şi, împreună cu cele estetice propriu-zise, de care

---

[81] „Simțurile noastre iau din capul locului o anume atitudine față de concretul lumii imediate, şi cu totul altă atitudine față de concretul artei (de prisos să adăugăm că nu simțurile, prin ele însele, se comportă diferit în cele două cazuri, ci omul ca ființă senzitivă)." (*Ibidem*, p. 84).

[82] „Sensibilitatea, intuiția, pe planul căreia se realizează plăsmuirea artistică, e *nu numai* în slujba categoriilor conştiinței receptive, *ci şi în* slujba categoriilor stilistice care aparțin inconştientului. (*subl. n.*)" (*Ibidem*, p. 83).

ne vom ocupa în capitolele următoare, dau formă concretă trăirii ca atare[83], care arareori, dacă nu cumva niciodată, este o trăire *pur estetică*.

Distincția blagiană dintre esteticul natural şi cel artistic este guvernată de proporția în care cele două garnituri de categorii intră în funcțiune şi schimbă conținuturi între ele. Orice contemplare pleacă de la utilizarea categoriilor receptivității deoarece orice act de percepție este, cel puțin în primul său moment, receptiv. Abia sesizarea unor „urme" ale peceții stilistice este capabilă să activeze categoriile stilistice ale inconştientului în vederea unei reconstrucții a obiectului *ca* obiect estetic. Odată implicat în această reconstrucție, omul manifestă o formă de spontaneitate asupra obiectului conştiinței sale, motiv pentru care categoriile receptivității sunt, cel puțin pe moment, scoase din uz, virtualizate sau trecute în fundal.

Izomorfismul celor două seturi de categorii care sunt organizate în „dublete categoriale" face ca această comutare să aibă loc fără fracturi în cadrul percepției. Spațialitatea conştientă trece, de exemplu, în spațialitate stilistică, moment în care ea îşi schimbă atât funcția cât şi modul de organizare al conținuturilor[84]. Ca urmare a acestei transpoziționări, însuşi obiectul percepției este transfigurat şi resemnificat. Ceea ce ne stă în față nu se mai prezintă ca un „obiect al naturii", destinat doar pentru a fi receptat şi, eventual, investigat cu metodele ştiinței, ci se prezintă ca o încercare de revelare a unui mister, ca un efort uman de creație care reclamă o re-creație. Obiectul însuşi, în modul său de constituire, este transformat în altceva şi, tocmai de aceea, el este dislocat. Întrucât atât funcțiile cât şi conținuturile prelucrate de cele două seturi de categorii sunt diferite, între aceste două domenii – al artei şi al naturii – nu există, din punctul de vedere al constituirii obiectelor ca atare, o „liberă trecere", ci este necesară o modificare structurală – fapt stipulat de ceea ce Lucian Blaga denumeşte „legea nontransponibilității", care decretează că „*structurile obiective ale esteticului natural nu pot fi transpuse întocmai în artă fără de a-şi pierde aici calitatea lor inițială, şi nici invers: structurile obiective ale esteticului artistic nu pot fi transpuse aidoma în natură fără de a-şi pierde aici calitatea inițială*"[85].

Motivul prim al acestei legi este acela că datele simțurilor vor fi judecate „potrivit criteriilor proprii fiecărui orizont"[86] şi, am completa noi, fiecărei garnituri categoriale. Pentru ca obiectul estetic să fie corect şi legitim constituit, el trebuie să țină seama se regulile de constituire specifice fiecărui orizont uman.

---

[83] *Ibidem*, p. 119.

[84] „Cei doi termeni ai acestui dublet orizontic, adică spațiul sensibilității conştiente şi spațiul ca orizont inconştient, sunt mărimi eterogene, atât sub raportul conținutului lor ca atare, cât şi sub raport funcțional." (Lucian Blaga, *Orizont şi stil*, *ed. cit.*, p. 94).

[85] Lucian Blaga, *Artă şi valoare,ed. cit.*, p. 90.

[86] *Ibidem*, p. 85.

Orice încălcare a acestei legi, aduce cu sine o „artefacualizare" nelegitimă a esteticului natural sau o „naturalizare" nelegitimă a esteticului artistic, ambele fiind numite de Blaga „structuri paraestetice"[87]. În cadrul unei astfel de încălcări a legii nontransponibilității, pe de o parte, natura ajunge să fie privită ca operă de artă şi, pe de alta, opera este privită ca obiect natural. La o privire mai atentă însă, chiar existența unor astfel de structuri prin care atitudinea estetică îşi depăşeşte propriul domeniu legitim de aplicabilitate atestă faptul că această atitudine, necenzurată la nivel teoretic prin legea nontransponibilității, se poate extinde asupra constituirii oricărui obiect al conştiinței. Atâta timp cât ceea ce este vizat este transpus în domeniul misterului şi al revelării fiind interpretat prin intermediul categoriilor stilistice ca încercare metaforică de revelare a unui mister, el este automat şi estetizat într-o oarecare măsură. În constituirea unui astfel de obiect, conştiința omului adoptă o atitudine estetică, indiferent dacă rezultatul constituirii este un obiect estetic legitim sau unul „paraestetic".

După cum am sugerat şi mai sus, în cazul estetizării structurilor non-artistice, constituirea obiectului estetic trebuie făcută oarecum *indirect*, prin intermediul unui „pas suplimentar"[88]. Este nevoie să se formeze în imaginație o *reprezentare sensibilă revelatorie* care este suprapusă datelor simțurilor. Natura, prin propriile sale resurse, nu propune revelări, ci doar revelează semne ale unor mistere pe care omul este chemat să le reveleze[89]. Drept urmare, o reacție estetică la un peisaj natural implică o imixtiune a spontaneității revelatorii umane într-un domeniu care nu este, propriu-zis, marcat stilistic. Categoriile inconştientului încep să prelucreze material străin şi, într-un mod ilegitim, „citesc" ceea ce, prin sine, este *a-stilistic* din perspectivă stilistică. Cu alte cuvinte, impulsul nostru spre

---

[87] „Un tip aparte e constituit de abaterile de la această lege: sunt adică structuri «naturale» oferite în ordine artistică, cu aspirația de a produce o reacție estetică pozitivă, şi la fel structuri «artistice» sunt uneori oferite în ordine naturală, cu aceeaşi pretenție. Asemenea structuri deplasate le numim paraestetice (*para-kalie*)." (*Ibidem*, p. 91).

[88] „Se poate fireşte întâmpla ca lucrurile lumii sensibile să fie înglobate în chip secundar în orizonturile lumii revelator-imaginare, şi ca atare să adopte la rândul lor acelaşi accent axiologic pe care-l au lucrurile plăsmuite. Lucrurile sensibile participă însă la o asemenea atmosferă axiologică numai în chip indirect." (Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, *ed. cit.*, pp. 440-441).

[89] „Sensibilitatea, ca plan de realizare artistică şi ca facultate receptoare de artă, posedă, cu alte cuvinte, cu totul alte funcții decât sensibilitatea ca facultate de contact cu lumea dată. Sensibilitatea, ca facultate de contact cu lumea dată, ne comunică indicii, ne semnalează într-o amplă eterogenitate existența misterelor. Sensibilitatea, ca plan de realizare artistică, îndură determinațiile categoriilor stilistice, iar ca facultate receptoare de artă ne comunică «revelări» ale misterelor, nu simple «semne» ale lor." (Lucian Blaga, *Artă şi valoare,* ed. cit., pp. 83-84).

revelare ne poate da tendința de a „stiliza" natura şi de a o interpreta ca un act revelatoriu. În istoria gândirii apar multe astfel de structuri para-estetice, de la ideea naturii ca „revelație" a Creatorului din filosofia creştină, până la ideea revelării absolutului în natură din filosofia romantică. Constanța acestei tendințe afirmă tocmai bănuiala noastră: aceea că, în ceea ce priveşte atitudinile ontologice propriu-zise – cea estetică şi cea cognitivă – omul are tendința de a transgresa limitele logic-valabile ale domeniilor şi de a totaliza o anumită atitudine.

Această tendință spre transgresare poate fi pusă în legătură cu trăsăturile structurale ale atitudinii magice care dă naştere religiozității[90]. Cu alte cuvinte, există elemente magice ce parazitează atât atitudinea estetică, cât şi pe cea cognitivă, ele „părând a fi necesare oricărei filosofii care aspiră să explice existența"[91]. Ca semi-revelare cu rol de fixare a orizontului misterului, *atitudinea magică* „vine la pachet" cu o altă atitudine şi îi conferă acesteia posibilitatea de a se extinde asupra întregii realități. Transgresarea domeniului legitim de constituire a obiectelor estetice este un caz particular în care atitudinea magică se îmbină cu atitudinea estetică, însuflețind-o pe aceasta din urmă să înglobeze şi structuri paraestetice.

Astfel, ni se revelează cu o mai mare precizie arhitectura ontologică a omului. Am putea determina categoriile în genere ca *forme prejudicative* de modelare a conținuturilor ce intră în conştiință. Procedând astfel, am obține, pe de o parte, nişte conținuturi ce pătrund dinspre inconştient prin intermediul spontaneității şi sunt modelate de categoriile abisale şi, pe de altă parte, nişte conținuturi ce pătrund dinspre lumea dată prin intermediul receptivității şi sunt modelate prin categoriile intelectului. Întrucât există stimuli sensibili care poartă totodată o pecete stilistică, aceste conținuturi, în cazul operei de artă, sunt amestecate, motiv pentru care apare o oarecare concurență între categoriile inconştientului şi cele ale intelectului, concurență care poate da naştere cazurilor de *para-kalie*[92]. Important pentru demersul nostru este însă faptul că, în orice context s-ar forma, şi chiar atunci când se formează în mod ilegitim, *obiectul estetic este o construcție transcendentală a propriei noastre structuri ontologice*, nu un lucru „în sine", substanțial şi de sine stătător. Cu alte cuvinte, el nu este nici o clipă ca

---

[90] „Religia circumscrie, în oricare din variantele ei, capacitatea de autototalizare sau de autodepăşire a ființei umane în corelație ideală cu toată existența, dar mai ales în corelație ideală cu ultimele elemente sau coordonate ale misterului existențial în genere, pe care omul şi le revelează sau şi le socoteşte revelate prin plăsmuiri de natură stilistică." (Lucian Blaga, *Gândire magică şi religie*, *ed. cit.*, pp. 346-347).

[91] Michael S. Jones, *The Metaphysics of Religion. Lucian Blaga and Contemporary Philosophy,* Fairleigh Dickinson University Press, Madison, 2006, p. 49.

[92] Lucian Blaga leagă ideea de *para-kalie* de constituirea structurilor paraestetice prin încălcarea regulii nontransponibilității. Para-kalia este, cu alte cuvinte, corespondentul paraestetic al categoriei de „frumos". (Lucian Blaga, *Artă şi Valoare,ed. cit.*, p. 91.

„ceva" plasat în „exteriorul conştiinței", ci, ca obiect estetic, se constituie în funcție de atitudinea adoptată de om, de deschiderea sa față de mister şi de setul de categorii care este pus în funcțiune.

Punând laolaltă cele discutate mai sus, obținem ceea ce Blaga numeşte *nucleul trăirii estetice*, care este format din *deplasarea accentului existențial spre orizontul misterului şi participarea (prin creație proprie sau prin re-creație) la efortul revelării acestui mister*[93] *în vederea satisfacerii propriei nevoi de mister şi revelare*. Pe baza acestui nucleu, se construiesc aşa numitele „valori estetice" care sunt de asemenea puse de Lucian Blaga pe seama constituției ontologice a omului şi sunt gândite ca factori ce pre-determină şi orientează constituirea obiectului estetic. Pornind de la satisfacția estetică, valorile se formează ca „sedimentări" de ordin afectiv a experiențelor estetice trecute şi, prin urmare, au un rol mai degrabă *regulativ*. Fiecare aspect al trăirii estetice va sedimenta, după gândirea blagiană, o clasă diferită de valori cu un loc foarte bine precizat într-o arhitectură valorică a trăirii care ghidează constituirea obiectului estetic.

Este adevărat că pot apărea unele cazuri în care valorile estetice dobândesc un rol *constituitiv* din cauza unei supra-licitări a obiectivității acestora. În cazul în care conştiința percepe valorile ca fiind obiective în mod absolut, prin ceea ce Lucian Blaga numeşte „iluzionare finalistă" a minții, apare o tendință a omului de a „expulza" din domeniul esteticul orice obiect care nu se constituie în mod riguros după setul propriu de valori. În astfel de situații, omul supraliciteaz㠄 însă funcția ontologică a valorilor, transgresând oarecum limitele firești ale constituirii estetice. Cu toate acestea, procesul de iluzionare finalistă prin care se constituie valorile este una dintre sursele principale din cate putem deduce arhitectura valorică a trăirii estetice, precum şi modul în care obiectul estetic se formează în conştiința umană.

6. Arhitectura valorică a trăirii estetice şi constituirea valorilor

Problema arhitecturii sistemului de valori a lui Lucian Blaga ridică nişte probleme asupra cărora exegeții s-au oprit destul de rar. Una dintre acestea este cea a lipsei aproape desăvârşite a tematizării altor valori decât cele estetice. Deşi filosoful spune că foarte rar, dacă nu deloc, putem avea un proces de valorizare pur estetică şi că adesea în constituirea obiectului estetic sunt implicate valori eterogene, el niciodată nu se opreşte asupra acestora. Vasile Băncilă chiar anticipa

---

[93] „Satisfacția insului uman în fața artei este, în nucleul ei cel mai intim, aceea de a se înființa în orizontul pentru care a fost în adevăr făcut, de a participa, fie şi numai receptiv, la un destin al revelărilor, de a se integra în rânduiala datorită căreia insul devine de fapt ceea ce este prin chemare metafizică, adică «om»" (*Ibidem,* p. 65).

la un moment dat dezvoltarea sistemului blagian şi în domeniul eticii printr-o „trilogie secretă”[94] şi această temă este preluată de unii exegeţi contemporani[95], fără însă prea multe roade. Credem însă că există şi o justificare a acestei lipse şi că, cel puţin din trilogiile pe care le avem, nu putem reconstrui o teorie a valorilor etice la Lucian Blaga.

Motivul acestei situaţii, credem noi, stă în chiar premisele şi în felul de construcţie ale sistemului ca întreg. Lucian Blaga ţinteşte depăşirea raţionalităţii tradiţionale a filosofiei printr-un sistem filosofic care să aibă în centrul său, ca *prius* şi *origo*, un orizont preteoretic de tip inconştient. Or, la acest nivel, problema *ethos*-ului încă nu se pune şi nu ştim dacă s-ar putea pune. Deşi există nişte categorii abisale care au o încărcătură etică, cum ar fi aşa numitul *accent axiologic* despre care vorbeşte în *Orizont şi stil*[96], restul categoriilor abisale nu au o implicaţie propriu-zis etică.

Cu toate acestea, altul credem noi că este argumentul pentru care o teorie a valorilor etice nu a fost dezvoltată de Lucian Blaga. „Filosofia practică” este o filosofie pe care, cel mai probabil, filosoful român ar fi văzut-o ca un fel de rostuire a orizontului lumii date. În calitate de sistem normativ al relatiilor dintre oameni, etica nu are prea multe de a face cu orizontul misterului. Dilemele etice nu privesc, ca cele metafizice sau estetice, eforturi de revelare ale misterului, ci eforturi de constituire „corectă” a relaţiilor interumane în orizontul lumii date. În aceste condiţii, este posibil ca filosoful, chiar dacă a avut în plan o *Trilogie* în care să trateze problemele eticii, n-a tratat-o ca parte centrală a proiectului său, ajungând, în cele din urmă, să renunţe definitiv la ea. Dacă aşa stau lucrurile, înseamnă că sarcina noastră se simplifică, în măsura în care, din capul locului, suntem puşi doar în faţa unei teorii a valorilor estetice care, după cum vom vedea, ajută la orientarea privirii în constituirea obiectului estetic

6.1. Constituirea valorilor

După cum ne-am putea aştepta, din moment ce întreg domeniul estetic este gândit de Lucian Blaga în coordonatele metafizice şi ontologice ale propriului sistem, şi problema valorilor dobândeşte, de asemenea, nuanţe metafizice şi ontologice. În general, valorile sunt văzute ca nişte „ispite” ale conşti-

---

[94] „E prematur să se vorbească de filosofia practică a lui Blaga, fiindcă deşi aceasta este puternic angajată în opera sa, nu e tratată în chip direct şi formal. Ea va face obiectul unei trilogii, care deocamdată e secretul şi privilegiul viitorului.” (Vasile Băncilă, *Lucian Blaga. Energie românească,* Editura Marineasa, Timişoara, 1995, p. 165).

[95] *V.* Victor Popescu, *Filosofia valorilor la Lucian Blaga* în Angela Botez et. al. (coord.), „Lucian Blaga – Confluenţe filosofice în perspectiva culturală”, *ed. cit.*, pp. 472- 479).

[96] Lucian Blaga, *Orizont şi stil*, ed. cit., pp. 97-110.

inţei, ca nişte direcţii de orientare interpretate drept „obiective", „autonome" şi „de sine stătătoare", care se nasc printr-un proces de multiplă iluzionare finalistă a minţii umane[97]. Iluzionarea constă, în principiu, în dobândirea încrederii asupra caracterului absolut şi obiectiv al valorilor, provenită dintr-o generalizare cu substrat în inconştient a experienţelor pozitive din perspectiva satisfacţiei pe care o resimţim în legătură cu anumite trăsături ale obiectelor estetice[98]. Acest proces determină, mai departe, orientarea conştiinţei spre stări sau obiecte care ne-au oferit satisfacţie în trecut şi care au lăsat, datorită acestui lucru, „urme" în inconştientul nostru[99]. Prinşi fiind în orizontul misterului, tindem să privim acelaşi tip de opere de artă care ne-au provocat trăiri estetice în trecut, aşa cum, din perspectiva orizontului lumii date, tindem să căutăm aceleaşi produse care ne-au provocat satisfacerea nevoilor biologice în trecut. Conştiinţa noastră se autoiluzionează că anumite „entităţi" sau „obiecte" constituite în mintea noastră au valoare obiectivă şi absolută deoarece ne produc în mod constant stări de satisfacţie.

Acest miraj pe care conştiinţa şi-l construieşte singură şi din care provin valorile gândite ca set de prejudecăţi privitoare la criteriile de evaluare ale lucrurilor existente nu este un fenomen simplu şi unitar. El implică o serie de trei straturi de auto-iluzionare care, în trăirea estetică factică, conlucrează concomitent şi în diverse modalităţi pentru a putea constitui mirajul unor valori obiective de sine stătătoare. Din modurile concrete în care cele trei straturi conlucrează se constituie cele cinci specii de valori estetice despre care vorbeşte filosoful român şi care ar prefigura, la nivel inconştient, preferinţele individuale în ceea ce priveşte experienţa estetică şi, în acelaşi timp, ar orienta mintea în constituirea oricărui obiect cu potenţial estetic.

Există în primul rând o seamă de valori care se constituie în legătură cu existenţa în orizontul lumii date şi care sunt structurate în jurul unei „iluzionări" provenite din inconştientul bio-psihologic. În cazul acestora „conştiinţa umană constată (…) în lumea dată, anume bunuri (valori) cărora ea le răspunde cu

---

[97] „Obiectivarea, autonomizarea, absolutizarea valorilor sunt, după părerea noastră, rezultatele unei «iluzionări» căreia conştiinţa îi este supusă în chip tiranic." (*Ibidem*, p. 182).

[98] „Satisfacţia deplină n-ar avea loc în conştiinţă, dacă faptul care o produce n-ar fi fost prefăcut în prealabil într-un «bun» sau într-o «valoare» iar prefacerea unui fapt în «bun» n-ar avea loc dacă faptul n-ar produce în insul uman o stare de satisfacţie prefigurată inconştientă." (*Ibidem*, p. 182).

[99] „Culoarea ca atare stârneşte probabil în inconştient o stare anterioară satisfacţiei conştiente, e o stare care prefigurează satisfacţia conştientă. Pe temeiul acestei stări prefigurate inconştiente, culoarea e declarată ca un «bun», fie obiectiv, fie de sine stătător, fie absolut, ceea ce la rândul său stârneşte o satisfacţie deplină în conştiinţă." (*Ibidem*, p. 185).

sentimentul satisfacției"[100]. Valorile constituite astfel pot fi numite *valori biologice* şi pot fi puse în legătură cu frumosul natural. Spre exemplu, culoarea roşie a mărului este asociată cu starea de satisfacție prefigurată în mod inconştient de experiențele trecute privitoare la consumarea acestui fruct. Ea produce o oarecare satisfacție estetică naturală, însă această satisfacție nu ascunde în spate revelarea unui mister, ci doar experiența noastră particulară privitoare la anumite calități ale entităților din lumea dată. Mintea noastră tinde să prefigureze această satisfacție de fiecare dată când privim un măr copt şi, prin urmare, simpla culoare a mărului se poate transforma într-o valoare a esteticului natural văzută ca fiind obiectivă şi de sine stătătoare.

Un al doilea tip de iluzionare a conştiinței capabilă de a sedimenta valori este una care poate fi pusă în legătură cu satisfacția estetică izvorâtă din contemplarea operelor de artă şi a creațiilor culturale. În structura acestui tip de iluzionare, pe lângă inconştientul în sens bio-psihologic despre care am vorbit în cazul precedent, apare şi o implicare a inconştientului ca orizont ontologic de existență al omului[101]. De aceea, putem numi iluzionările din această categorie „iluzionări ontologice"[102] care impun omului iluzia unui *destin creator*. La baza lor zac experiențele estetic-pozitive sedimentate în inconştient şi acumulate de individul uman de-a lungul vieții în legătură cu contemplarea artistică şi a creațiilor culturale. Aceste experiențe prefigurează o satisfacție viitoare, motiv pentru care suntem tentați să accesăm *acelaşi tip* de creații culturale pe care le-am accesat în trecut. Deşi nici destinul creator al omului nu este un fapt obiectiv şi nici valoarea unui anumit tip de creații culturale nu este absolută, experiențele noastre anterioare şi conformația matricei noastre stilistice prefigurează anumite direcții de orientare pe care le urmăm instinctual. Prin acestea, se sedimentează la nivelul conştiinței o serie de valori provenite din acordul dintre experiența prezentă şi sedimentările experiențelor trecute, modelate stilistic, în inconştient[103].

Cel de-al treilea tip de iluzionare a conştiinței pusă în legătură cu constituirea valorilor este cea de tip *metafizic*, care nu numai că obiectivează

---

[100] *Ibidem*.

[101] „În structura acestora [a iluzionărilor de tipul II] intervine nu numai inconştientul în sens biologic-psihologic, ci şi modul *ontologic* specific uman, împreună cu *categoriile abisale* ale inconştientului." (*Ibidem*).

[102] *Ibidem*.

[103] „Opera culturală (artistică) ce şi-o creează omul stârneşte prin structura sa particulară o stare de satisfacție prefigurată inconştientă ; pe temeiul acestei stări prefigurate se produce transfigurarea mirifică a operei în «bun» sau în «valoare», fie obiectivă, fie autonomă, fie absolută. Datorită acestei iluzionări care ne face să credem că ne găsim în fața unui bun în sine şi pentru sine, se încheagă o stare conştientă de satisfacție deplină." (*Ibidem*, p. 186).

valorile, ci le transformă cu totul[104]. Datorită acestui tip de iluzionare, categoriile stilistice care, din perspectivă metafizică, sunt gândite de Blaga ca „frâne" în calea cunoaşterii, capătă un sens pozitiv[105]. Ele capătă o funcţie eficientă în procesul de revelare a misterului în timp ce funcţia lor cenzorială este plasată în fundal. În acest mod, rolul însuşi al categoriilor stilistice este *transfigurat*[106].

Un lucru interesant de observat este faptul că, pentru a explicita acest proces de iluzionare, Blaga foloseşte un termen tehnic care trimite către trecerea unui conţinut din orizontul lumii date în cel al misterului şi invers. Faptul că matricea stilistică este *transfigurată* de conştiinţă şi privită ca „factor pozitiv" în procesul creator ascunde rolul său de „frânare" a capacităţii umane de revelare. Poziţia sa marginală în raport cu domeniul conştiinţei o face susceptibilă de o astfel de tratare deoarece „locul" categoriilor stilistice gândite ca „vaduri de ieşire din concret" este undeva „între" orizonturi, pe margine, nefiind total nici în domeniul conştiinţei, dar nici în domeniul inconştientului. Din această cauză, ele sunt obiectivate şi transformate în valori pozitive pentru a păstra centralitatea misterului în orizontul existenţial uman[107] şi pentru a zădărnici orice intenţie a omului de a se autoimpune ca centru al existenţei.

În mod firesc, şi acest ultim tip de iluzionare trebuie pus în legătură cu destinul creator al omului şi cu satisfacţia împlinirii acestui destin. De aceea, ultimele două tipuri de iluzionare ar trebuie gândite împreună, dar „citite" în ordine inversă. În logica blagiană, iluzionarea metafizică este fundamentală şi pe ea se întemeiază şi iluzionarea ontologică. Pe de o parte avem transfigurarea categoriilor stilistice din concepte limitative în concepte pozitive şi, abia pe baza acestei iluzionări, ele pot fi ipostaziate ca valori obiective şi de sine stătătoare care ne dau impresia obiectivităţii destinului nostru creator.

Aşa stând lucrurile, constituirea valorilor estetice este un proces stratificat care are drept nucleu sentimentul de satisfacţie spre care toate valorile converg şi pe care toate îl prefigurează. Pe baza acestui sentiment, la nivelul dis-poziţiei afective se sedimentează nişte „direcţii" care sunt urmărite şi care, cu timpul, ajung să predetermine în mod inconştient sentimentul de satisfacţie specific atitudinii estetice şi constituirea obiectului estetic însuşi. Drept urmare, în lipsa unor valori adecvat constituite, omul este pus în imposibilitatea constituirii unui obiect *ca obiect estetic pozitiv*.

---

[104] „Acest al treilea fel e şi cel mai interesant şi cel mai paradoxal. Are loc de astă dată nu numai un proces de obiectivare a valorilor, ci şi un proces de adevărată transformare a lor." (*Ibidem,* p. 187).

[105] *Ibidem*, p. 188.

[106] „Transfigurarea, iluzionarea, are aici un caracter cu totul radical, limitele subiectului sunt transformate în valori pozitive ale acestuia" (*Ibidem*).

[107] „Conversiunea transcendentă îşi are raţiunea de a fi în interesul general de a se salva centralismul existenţial [al Marelui Anonim]." (*Ibidem*, p. 189).

Un exemplu al acestui fenomen ar fi imposibilitatea raportării la o operă de artă postmodernă abstractă a unui ins cu un set de valori străine celor specifice artei postmoderne. Judecata categorică „aceasta nu este artă" rostită în fața diverselor experimente artistice avangardiste din partea cuiva indică, de fapt, ratarea constituirii respectivului obiect *ca obiect estetic pozitiv*. Motivul acestei ratări este tocmai faptul că mintea spectatorului este ghidată de un alt set de valori, diferite de cele pe care opera le încarnează, care nu pot ghida conştiința umană în mod prefigurativ spre starea de satisfacție estetică dorită. Ratarea constituirii obiectului estetic din cauza divergențelor valorice dintre spectator şi operă poate provoca chiar o dis-satisfacție estetică, resimțită ca atare la nivel afectiv. În acest caz-limită, obiectul este constituit *ca obiect estetic negativ* deoarece, deşi raportarea omului la obiect este una estetică, seturile de valori ce prefigurează constituirea nu corespund.

Aşadar, judecata „acest obiect nu este artă" nu implică o ratare a constituirii obiectului estetic în genere, ci o constituire a obiectului estetic în calitate de obiect estetic negativ sau, în termenii categoriilor estetice, în calitate de obiect *urât*. Într-o astfel de constituire, atitudinea estetică este implicată, obiectul este reperat ca o încercare de revelare a unui mister, însă accesul conştiinței umane la această revelare este blocat din cauza setului diferit de valori estetice asumate de individ. O ratare totală a constituirii obiectului estetic ar însemna ca obiectul să nu fie văzut în nici un fel din perspectiva sentimentului de satisfacție ca, de exemplu, în cazul în care am începe să analizăm componența chimică a culorilor unui tablou în scopuri cognitive sau în cazul în care folosim o reprezentare picturală ca un simplu obiect de cult, fără a lua în considerare nici un moment „frumusețea" sa.

Observăm astfel faptul că acest domeniu al valorilor care ghidează constituirea obiectelor estetice şi prefigurează sentimentul de satisfacție se constituie în jurul unui *orizont de expectanță* al omului născut pe baza experienței sale anterioare. De aceea, procesul de constituire valorică este, prin esența sa, unul *existențial-hermeneutic*. El ajută la constituirea unor valori obiective şi de sine stătătoare pe baza unui proces similar cu *hermeneutica facticității* despre care vorbeşte Heidegger. Omul, pentru a-şi delimita valorile, se raportează mereu la existența sa factică şi la experiențele sale precedente care, fiind „depozitate" la nivelul inconştientului, sunt propriu-zis non-judicative.

Din această perspectivă, procesul de constituire a valorilor este o modalitate de a „judicativiza" o experiență non-judicativă, de a trece în concept inefabilul, de a ipostazia misterul. Valorile cardinale, în funcție de care conştiința noastră se orientează, sunt, aşadar, doar nişte ipostaze deduse în mod inconştient ale unei anumite dispoziții afective care este *satisfacția estetică*. Puse în context metafizic, acestea sunt „ispite" care oferă minții noastre iluzia unei stabilități şi unei suficiențe de sine pe care, propriu-zis, nu o are. Pe de altă parte însă, transcendența blagiană este una „imanentă" omului şi se referă la imposibilitatea

de a revela misterul depozitat în inconştientul uman. Drept urmare, valorile nu sunt nimic altceva decât ipostazieri neconceptuale ale misterului deduse în mod nereflectat la nivelul dispoziției afective. Acest proces arată, într-o oarecare măsură, cum putem „da chip" nimicului, cum putem transfigura misterul.

Pornind de la prefigurările orientative ale mecanismului de constituire a valorilor tocmai analizat sunt constituite, mai departe, toate obiectele estetice. Aşadar, toate aceste constituiri sunt gândite de Blaga în mod transcendental pornind de la constituția de ființă a omului şi sunt, în ultimă instanță, „componente" a ceea ce am numit „atitudine estetică". Ele sunt acele „repere" după care conştiința noastră se orientează în vederea adoptării unei atitudini estetice care să pună în funcțiune matricea stilistică şi să deplaseze accentul existențial spre o anumită *dis-poziție topologică* din orizontul misterului. Întrucât cele trei tipuri de iluzionări se pot îmbina în mod diferit pentru a ispiti atenția umană înspre un anumit obiect, vor exista mai multe tipuri de valori estetice, fiecare dintre ele fiind asociate cu un anumit tip de mecanism particular de constituire.

6.2. Cele cinci tipuri de valori estetice şi constituirea experienței estetice

Problema trăirii estetice în genere şi a constituirii valorilor în speță nu este dificilă neapărat din cauza faptului că nu avem un mod clar de constituire a obiectului estetic. În contextul filosofiei blagiene cel puțin, constituirea obiectului estetic şi a valorilor pe care acesta le întrupează este destul de clar, după cum reiese din analizele pe care tocmai le-am prezentat. Dificultatea acestei probleme provine însă din faptul că, în calitate de trăire, experiența estetică este un complex semantic în care sunt implicate şi valori extraestetice. Niciodată nu avem de-a face cu un „obiect estetic pur" deoarece conştiința umană asociază satisfacția estetică cu o gamă largă de fenomene culturale – de la operele de artă, până la construcțiile ştiințifice. După cum am văzut, atitudinea estetică are tendința de a se extinde şi asupra altor domenii decât cel al artelor, motiv pentru care, în constituirea trăirii estetice, pot apărea şi reminiscențe ale unor valori eterogene precum valorile „etice, religioase, intelectuale sau culturale"[108]. Aceste valori nu sunt însă simple „impurități" ce trebuie eliminate din peisaj, ci dovada faptului că efortul de revelare uman are loc pe mai multe planuri concomitent şi că toate aceste planuri interacționează în mod intim pentru a forma ceea ce noi numim „experiență conştientă".

Aşa stând lucrurile, atitudinea estetică, în tendința sa de autodepăşire şi autototalizare depozitează în trăirea estetică, în mod necesar, şi elemente străine. Motivul pentru care acestea trebuie distinse este acela că ele răspund altor reguli

[108] Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, *ed. cit.*, p. 119.

de constituire decât valorile propriu-zis estetice și vizează alte tipuri de experiențe. Or, întrucât tema explicită a lucrării de față este atitudinea estetică și constituirea transcendentală a obiectului estetic, în cele ce urmează ne vom concentra asupra *valorilor estetice*, încercând să le izolăm în raport cu modalitatea lor concret-existențială de survenire, şi, în acelaşi timp, să nu pierdem din vedere faptul că obiectul estetic concret se constituie *şi cu ajutorul valorilor extraestetice.*

Dar chiar şi efectuând această izolare a valorilor estetice, cercetând prefigurarea la nivel valoric a constituirii obiectului estetic, putem observa cu uşurință faptul că „înseşi structurile estetice ale artei nu sunt omogene, ci foarte felurite”[109]. Există mai multe tipuri de valori care prefigurează şi încurajează atitudinea estetică, mai multe „puncte de fugă” spre care mintea noastră se îndreaptă pentru constituirea unei trăiri estetice. Sursa comună a tuturor acestor „specii” este dată de „aderența operei de artă la orizontul misterului şi revelării”[110] şi, împreună, asigură deplasarea accentului existențial înspre acest orizont. În calitate de sedimentări afectiv-inconştiente ale experiențelor estetic-pozitive trecute, diversele tipuri de valori garantează o mai eficientă deplasare a accentului existențial şi, prin aceasta, o mai bună constituire a obiectului estetic. Cu alte cuvinte, cu cât sistemul valoric al unui om este mai bine constituit, cu atât el poate experimenta mai uşor esteticul prin absorbția în orizontul misterului.

Aşadar, valorile „condiționează atât satisfacția creatorului de artă, cât şi a insului receptiv”[111]. Ele introduc o nouă ordine a lucrurilor, prefigurată la nivel inconştient cu ajutorul categoriilor stilistice şi a structurii ontologice a omului, diferită de ordinea naturii[112]. Din această perspectivă, ele sunt privite ca structuri proprii operei de artă, atribuite intropatic acesteia de către omul cu destin creator care caută a-şi găsi rostul pe lume. Constituirea obiectului estetic ce-şi are sursa în atitudinea estetică începe, prin urmare, cu proiectarea intropatică a acestui set de valori, constituite ca urmare a modului de existență al omului, asupra obiectului percepției.

6.2.1 Valorile polare

Prima şi cea mai importantă grupă de valori din perspectiva pre-structurării obiectului estetic este aceea a valorilor polare. Ele sunt puse de Lucian Blaga în legătură directă structura ontologică a omului, fiindu-le atribuită „o sferă latitudinară”[113]. Cu alte cuvinte, obiectul estetic nu se constituie pe un substrat

---

[109] *Ibidem.*
[110] *Ibidem.*
[111] *Ibidem.*
[112] *Ibidem.*
[113] *Ibidem*, p. 120.

stabil şi ferm, ci pe o tensiune polară între doi „centri de atracție". Această tensiune este însă cea care configurează chiar orizontul uman de existență. La nivel fundamental, omul este prins în jocul de-constituirii de sine şi al re-constituirii de sine, în jocul misterului şi al revelării. Opera de artă, ca produs al activității creatoare omeneşti, este rezultatul acestui joc şi, prin urmare, întruchipează şi întrupează această tensiune.

Polaritatea operei de artă nu este însă una monodimensională, care se constituie în coordonatele unui singur raport tensional. Pentru a se constitui, obiectul estetic are nevoie de o întreagă serie de polarități formate din „structuri cu caracter opus"[114] care să clădească fundația sa tensională. Dintre aceste valori Lucian Blaga enumeră misterul şi revelarea, unitatea şi diversitatea, sensul şi lipsa de sens, canonicul şi originalul. Toate aceste perechi sunt prezente, ca atare, în prefigurarea oricărui obiect estetic, chiar dacă dozajele lor pot diferi[115]. Spre exemplu, după cum reiese din analizele blagiene[116], arta bizantină pune accentul pe mister, pe unitate, pe semnificație şi pe canonicitate, pe când arta romantică pune accentul pe multiplicitate, pe iraționalitate şi pe spontaneitate. Acest „dozaj" este dat, în ultimă instanță, de „dispoziția topologică" a accentului existențial în orizontul misterului şi revelării care, după cum am văzut, poate fi una individuală sau prefigurată la nivel de *Zeitgeist*.

Întrucât există mai multe modalități de a te situa în acest orizont, există şi mai multe modalități de transpunere activate de experiența estetică. Important însă este faptul că fundamentul tensional al operei de artă nu poate fi niciodată redus la o singură coordonată polară. Cu alte cuvinte, fără aceste tensiuni „opera îşi pierde calitatea estetică"[117], ea se aneantizează pe sine ca artă. Nu există operă de artă care să fie revelare pură deoarece o astfel de revelare este, pentru Blaga, o imposibilitate metafizică, aşa cum nu există nici operă care să fie mister pur deoarece orice plăsmuire are, prin definiție, valențe revelatorii. Aşadar, avem de-a face doar cu diferite reliefări ale polarităților constitutive obiectului estetic, însă niciodată eliminarea acestora[118]. Întrucât revelarea este un „corolar", un „implicat necesar" al misterului, eliminarea polarității fundamentale a obiectului estetic este o imposibilitate ontologică. Omul, prin chiar constituția sa, nu este capabil de a executa o astfel de reducție deoarece orice „surprindere" a misterului este

---

[114] *Ibidem*.

[115] „Aceste elemente polare se declară totdeauna într-un fel în constituția unei opere de artă, iar ceea ce variază latitudinar este numai dozajul elementelor polare." (*Ibidem*).

[116] *Ibidem*, pp. 121-122.

[117] *Ibidem*, p. 121.

[118] „Polaritățile amintite se rostesc fățiş în structura tuturor operelor de artă, dar accentul se deplasează de fiecare dată de la un pol la altul, scoțând în relief când pe unul când pe celălalt, fără de a anula însă pandantul." (*Ibidem*).

întotdeauna însoțită cu o încercare de revelare, fie aceasta şi o revelare „prin integrare" a misterului *ca* mister.

Importanța acestor valori polare constă în faptul că orice valoare „creşte învoalată numai pe temeiul unei tensiuni polare"[119]. Fiind pusă în legătură cu orizontul misterului şi cu inconştientul uman, constituirea oricărei valori trebuie să se încadreze în aceste coordonate polare dictate de chiar constituția umană şi de dispunerea facultăților sale de cunoaştere. Neavând un centru predefinit, orizontul de existență uman se „centrează" după mister în mod tensional, fapt ce asigură atracția omului pentru operele de artă.

6.2.2. Valorile vicariante

Urmând determinațiile artei deja expuse, observăm că, în calitate de intenție de revelare a unui mister pe cale sensibilă, arta intră în categoria mai largă a „plăsmuirilor culturale"[120]. Toate acestea au în comun faptul că lucrează cu anumite „tipare stilistice"[121] şi trădează semnele unei peceți stilistice. Pecetea stilistică este, la rândul său, expresia concretă a unor „categorii stilistice" care îşi au sălaşul la periferia conştiinței, undeva în domeniul „marginal" care demarchează în mod difuz conştientul de inconştient. Dar matricea stilistică nu este o structură stabilă şi neschimbătoare, ci una definită, în chiar esența sa, de istoricitate şi chiar de o oarecare componentă locațională. Chiar dacă, pe termen scurt, „stilul" unei epoci este stabil, la nivel istoric au loc mai multe modificări ale matricei stilistice în funcție de specificul unei anumite culturi şi de epoca istorică la care ne raportăm. Cu alte cuvinte, matricea stilistică este susceptibilă la remanieri şi modificări[122] de ordin istoric, evenimente ce imprimă înseşi operei de artă o anumită istoricitate şi un oarecare „specific regional".

În aceste condiții, avem, pe de o parte, creația artistică, care este făcută după nişte tipare stilistice specifice unui unei anumite culturi şi, pe de altă parte, trăirea estetică care poate re-crea opere din culturi şi epoci diverse. Fără nişte „valori vicariante", care să se poată schimba în funcție de context, satisfacția estetică în fața unor obiecte estetice din alte culturi sau din alte timpuri ar fi imposibilă. Întrucât opera de artă trebuie „trăită" şi „re-creată" din perspectiva propriului set de valori, luând act de propria ei imanență, avem nevoie de o

---

[119] *Ibidem*, p. 123.
[120] *Ibidem*, p. 125.
[121] *Ibidem*.
[122] „Categoriile abisale ale spontaneității, odată realizate în plăsmuiri mai mult sau mai puțin desăvârşite, cad jertfa istovirii. In cazul acesta ele pot fi remaniate. O categorie abisală poate fi înlocuită cu alta de acelaşi «gen», existentă sau produsă, proaspăt ivită. De altfel categoriile abisale au posibilitatea de a se combina între ele în cele mai felurite chipuri, pentru a alcătui tot alte şi alte matrice stilistice." (Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii, ed. cit.*, p. 422).

oarecare „transpunere" a insului în „matca acelor categorii abisale care au prezidat din adânc la modelarea operei de artă"[123]. Cu alte cuvinte, există o transpunere a insului în „climatul stilistic" specific operei de artă şi categoriilor abisale care au fost utilizate în *producerea* operei de artă se constituie ca tot atâtea valoricare ghidează contemplarea estetică[124]. De aceea, pe lângă valorile formate în raport cu propria noastră matrice stilistică vor fi şi nişte valori ce se constituie ca o expresie conştientă a matricei stilistice a altor indivizi, popoare sau epoci[125]. Ansamblul valoric definit de valorile stilistice ale matricei proprii şi ale matricilor străine constituie grupul de *valori vicariante* cu care este dotat fiecare individ şi care, în ultimă instanță, defineşte, din perspectivă blagiană, conceptul estetic de *gust*[126].

Aşadar, valorile vicariante care constituie gustul estetic pot fi asimilate prin educație, ele fiind „valori constituite în conştiința noastră printr-o inducție emanată din opere de artă care la rândul lor au suferit în prealabil o modelare pe temei de categorii abisale"[127]. Cu alte cuvinte, accesul la artă şi la educație estetică are capacitatea de a sedimenta, tot la nivel inconştient, mai multe seturi de valori vicariante, asociate diverselor culturi sau perioade istorice pe care le asimilăm prin cultură, prin prisma cărora noi putem accesa mai uşor experiența estetică şi re-crea în mod legitim opere diverse, prefigurând totodată satisfacția estetică specifică acestora.

Gustul este „plin de valori vicariante, niciodată «gol»"[128], motiv pentru care el depinde în mare parte de experiențele estetice trecute, la fel ca şi restul valorilor estetice. În cazul său însă, un gust „bun" sau, cum este numit de Blaga, „generos" este cultivat prin educație şi asimilat în mod voit şi conştient. Gustul aparține preponderent conştiinței, cu toate că „răspunde unor structuri în general

---

[123] „O apreciere imanentă a operei de artă e însă cu putință numai dacă insul respectiv se transpune printr-un fel de intuiție în matca acelor categorii abisale care au prezidat din adânc la modelarea operei de artă." (Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, *ed. cit.*, p. 126).

[124] „Categoriile abisale de care e stăpânit un artist nu au deci numai darul de a modela din inconştient opera de artă ; categoriilor abisale le revine şi virtutea de a genera şi anume valori, atât în conştiința artiştilor cât şi în conştiința inşilor receptivi." (*Ibidem*, p. 126).

[125] „Constatăm în orice caz în conştiința noastră prezența unor «valori» care nu sunt în fond decât expresia conştientă a unor categorii abisale ale noastre; dar tot aşa există în conştiința noastră anumite valori care nu sunt decât expresia categoriilor abisale ale altor indivizi." (*Ibidem*, p. 128).

[126] „…fără de valori vicariante nu se constituie nici un gust." (*Ibidem*, p. 129).

[127] *Ibidem*.

[128] *Ibidem*, p. 129.

inconştiente”[129]. Cu alte cuvinte, deşi poate fi rafinat în mod conştient printr-o acțiune intenționată a individului de lărgire a orizontului său de expectanță estetică, rezultatele acestei constituiri a gustului sunt depozitate la nivelul inconştientului. Altfel, contemplarea estetică nu ar activa un set de categorii abisale, atitudinea estetică devenind imposibilă în afara propriei matrici stilistice.

Constituirea gustului prin asimilarea „inductivă” a unor matrici stilistice străine este aşadar o activitate conştientă care însă, odată finalizată, funcționează la nivelul inconştientului ca pre-figurare a obiectului estetic în raport cu propriul său context istoric. Atunci când, după un anumit proces de educație estetică, suntem capabili să găsim satisfacție estetică atât într-o operă renascentistă, cât şi într-o operă de artă contemporană, noi nu alegem în mod conştient setul de categorii după care emitem o anumită judecată de gust, ci pur şi simplu le activăm în mod inconştient. Deşi fiecare operă corespunde unui set diferit de valori vicariante, noi avem capacitatea de a recepta „semnele” pecetii stilistice şi de a le asocia în mod spontan cu un anumit set de categorii abisale.

Din această perspectivă, constituirea şi exersarea *gustului* este un proces care vine să lărgească capacitatea de experiență estetică a omului şi să precizeze mai bine cadrele fundamentale definite de valorile polare. Practic, valorile vicariante oferă o oarecare particularitate prefigurată a obiectului estetic care, alături de dozajul polar, configurează tendințele creatoare ale unei anumite epoci. Deşi există şi lucrări abstracte de artă în Renaştere, cum sunt cele ale lui Giuseppe Arcimboldo, acestea ne apar ca fiind atipice tocmai pentru că nu se potrivesc cu „matricea stilistică” a vremii lor. Aşteptările noastre, configurate în jurul familiarizării cu arta renascentistă, ne prefigurează un obiect estetic realist, cu accente pe fidelitatea reprezentării şi pe unitate, motiv pentru care tindem să plasăm „abaterile de la normă” într-un alt context cultural istoric. Astfel, putem ajunge la un conflict fățiş între diversele tipuri de valori pe care le asimilăm, fapt ce subliniază chiar mai mult instabilitatea obiectului estetic. Nu numai că el este constituit pe o tensiune imposibil de îndepărtat configurată de un set de valori polare, însă el este susceptibil de a fi interpretat prin prisma mai multor seturi de valori vicariante.

Prin aceste considerații, am determinat mai bine modul de prefigurare a două dintre cele trei componente de bază ale operei de artă. Valorile polare dau seama de componenta ontologică a operei de artă ca încercare de revelare a unui mister, pe când valorile vicariante dau seama de originea inconştient-stilistică a creațiilor artistice. Pe lângă aceste componente, mai avem de analizat valorile asociate materialului sensibil în care este manifestă ideea estetică, care în limbaj blagian sunt numite „valori terțiare”.

---

[129] *Ibidem*, p. 130.

6.2.3. Valorile terțiare

Atitudinea estetică, fiind pusă în legătură cu revelarea unui mister pe planul sensibilității, prefigurează, într-un anumit fel, şi trăsăturile caracteristice ale materialului sensibil din care este făcut obiectul estetic. Aceste prefigurări, nu depind nici de matricea stilistică şi nici de constituția ontologică a omului, ci de modul în care simțurile se dispun în fața materialului concret. Valorile terțiare sunt valori care „aparțin exclusiv sensibilității”[130] şi, de aceea, ele trebuie puse în legătură cu primul tip de iluzionare a conştiinței despre care am vorbit mai sus şi care provine din inconştientul bio-psihologic. Drept exemple de astfel de valori, Lucian Blaga enumeră o serie întreagă de concepte precum *proporția, armonia sau calitățile intuitive ale materiei plastice*[131]. Deşi acestea au fost, de-a lungul istoriei filosofice, tratate ca principale valori estetice (în special *proporția* şi *armonia*[132]), ele nu se pot constitui decât pe baza celorlalte două tipuri de valori. Cu alte cuvinte, din perspectivă ontologică, statutul estetic al obiectului este în primul rând prefigurat de tensiunile polare fundamentale, în al doilea rând de valorile stilistice vicariante şi abia ulterior de aceste valori ale sensibilității, motiv pentru care sunt numite *valori terțiare*.

Aşadar, ele sunt cu totul subordonate celorlalte clase de valori[133], motiv pentru care *legea nontransponibilității* se aplică şi în cazul lor. Cu alte cuvinte, materialul sensibil nu este, în artă, luat ca „valoare în sine”, ci are conținut valoric doar în măsura în care contribuie la o mai bună conturare a revelării pe care opera o propune. Satisfacția prefigurată în mod inconştient la vederea culorii roşii a unui măr (care corespunde unei valori a esteticului natural) diferă de satisfacția prefigurată de observarea unor axe de simetrie sau a unor proporții într-o operă de artă. În cazul din urmă, valorile terțiare nu provoacă *în sine* satisfacție, ci doar în complicitate cu valorile polare şi cu cele vicariante, în măsura în care trădează un

---

[130] *Ibidem*, p. 142.

[131] *Ibidem*, pp. 142-143.

[132] Conceptul de armonie cristalizează chiar prima teorie despre artă din istoria filosofiei şi apare în perioada presocratică a filosofiei greceşti. Majoritatea esteticienilor pun în legătură această teorie cu mediile pitagoreice şi cu ideea lui Pitagora privitoare la „armonia sferelor”. Conform acestei teorii, opera de artă este un „kosmos” în sine, un obiect armonic şi proporționat, asemenea lumii ca întreg. Ideea lui Lucian Blaga privitoare la opera de artă înțeleasă *drept cosmoid* are o seamă de asemănări cu această veche teorie pitagoreică, deşi avem de-a face cu un cu alt context teoretic şi cu alt cadru structural ce defineşte ideea de *cosmos* la Blaga. (Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor şase noțiuni*, în româneşte de Rodica Ciocan-Ivănescu, Prefață de Dan Grigorescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981, pp. 182-189).

[133] „Pentru a da însă o legitimă satisfacție în ordine artistică, ele trebuie să fie astfel constituite încât să fie subordonate atât menirii lor «revelatoare» în raport cu un mister, cât şi categoriilor abisale care îşi pun sigiliul pe o operă de artă.” (*Ibidem*, p. 143).

anumit efort revelator. Ele orientează conștiința noastră spre o re-creație a obiectului percepției din perspectiva atitudinii estetice în care sunt activate și categoriile stilistice. Spre deosebire de natură, unde calitățile intuitive ale materialului sunt receptate doar prin prisma categoriilor intelectului, în artă, aceste calități sunt, în plus, trecute printr-un proces de modelare stilistică din partea categoriilor abisale[134].

Un lucru interesant din perspectiva constituirii obiectului estetic în conștiința noastră este acela că, deși nu sunt autonome, valorile terțiare sunt printre primele cu care intrăm în contact când privim o operă de artă. Fiind valori specifice sensibilității, ele țin de forma sensibilă a obiectului, nu de sensul său revelatoriu și, de aceea, sunt valorile la care percepția noastră sensibilă are acces nemediat. Prin urmare, *valorile terțiare sunt primele care orientează conștiința în procesul de constituire a obiectului estetic ca obiect individual, rolul lor fiind acela de a „anunța" oarecum existența unui produs al omului care poate fi interpretat stilistic*. Armonia și caracterul proporțional surprinse într-un anumit obiect ne îndeamnă conștiința să „caute" urmele unei peceți stilistice în vederea constituirii obiectului estetic. Ca prefigurări sedimentate din experiențele trecute, aceste categorii sunt practic „comutatorul" care pune în funcțiune categoriile stilistice și anunță posibilitatea unei intenții de revelare depozitate în obiectul percepției sensibile.

Din această perspectivă, valorile terțiare nu sunt deloc marginale constituirii obiectului estetic, ci determină chiar începutul procesului de constituire. Nefiind însă autonome, ele trebuie „confirmate" de dibuirea unei peceți stilistice și de surprinderea unei intenții revelatorii autentice. Fără această confirmare, valorile terțiare nu se pot constitui ca valori ale esteticului artistic, ci doar ca valori ale artisticului natural.

6.2.4. Valorile flotante

Ultimul tip de valori atribuite efectiv operei de artă sunt așa-numitele *valori flotante*, care sunt puse în legătură cu posibilitățile de revelare a misterelor prin raportare la materialul sensibil în care o operă este executată. Ele sunt „un efect secundar al categoriilor abisale"[135] și au rolul de a afirma „specificul artelor și al genurilor în funcție de delimitarea, juxtapunerea sau osmoza acestora"[136]. Așadar, prin intermediul acestui tip de valori, noi avem posibilitatea să dezvoltăm o taxonomie a artelor în funcție de posibilitățile revelatorii oferite de materialul

---

[134] „In natură, concretul intuitiv apare în cadrele categoriale ale conștiinței; în artă concretul intuitiv îndură o modelare categorială exponențială, întrucât aici el se organizează și pe liniile de forță ale categoriilor abisale." (*Ibidem*, p. 146).

[135] *Ibidem*, p. 165.

[136] *Ibidem*.

sensibil[137]. După cum se poate observa, valorile flotante sunt întemeiate pe valorile terțiare deoarece ele prefigurează „*toposul revelatoriu*" definit de fiecare artă în parte şi „plutesc" oarecum în afara „nucleului estetic" configurat de constituția ființială a omului

Prin urmare, ele sunt mai degrabă nişte valori „meta-obiectuale" în raport cu obiectul artistic individual. În măsura în care procesul de clasificare vizat de valorile flotante este un proces inconştient de constituire a obiectului *ca obiect estetic specific*, el vizează mai degrabă integrarea unui obiect artistic într-o categorie anume decât constituirea lui individuală. Drept urmare, rolul acestor valori este acela de a ne facilita constituirea unui obiect *ca obiect aparținând unei anumite arte particulare*, nu ca *obiect estetic generic*.

Dacă aşa stau însă lucrurile, înseamnă că valorile terțiare sunt neautonome şi au la bază întotdeauna o matrice stilistică, fără de care obiectul estetic nu se poate forma *ca obiect estetic generic*. Dar, întrucât valorile asociate categoriilor stilistice sunt cele vicariante care, după cum am văzut, sunt determinate din perspectivă istorică, înseamnă că şi valorile flotante trebuie să fie determinate istoric. Cu alte cuvinte, categoriile abisale care formează o anumită matrice stilistică şi, în special, diferențele dintre matricele stilistice specifice unor epoci diferite, pot determina o altă taxonomie şi clasificare a artelor pe criterii inconştiente[138]. Acesta este motivul pentru care, de-a lungul istoriei, au existat mai multe taxonomii ale artei – spre exemplu sistemul artelor liberale, specific Antichității sau sistemul artelor frumoase, apărut în Modernitate.

Toate aceste sisteme, după opinia lui Blaga, au baze inconştiente şi se nasc dintr-o anumită conformație a matricei stilistice care, prin intermediul valorilor flotante, influențează gustul oamenilor. Ca „efect secund" al valorilor vicariante, ele determină diferențierea istorică dintre arte şi preferința publicului pentru o anumită artă într-un anumit context istoric. Drept urmare, ele doar particularizează obiectul estetic şi îl includ într-o anumită clasă de obiecte similare pe baza modului în care revelarea este prinsă în materialul sensibil. De aceea, spre deosebire de restul valorilor estetice care prefigurează anumite

---

[137] „Diferențierea artei în arte speciale şi a artelor speciale în genuri se face aşadar în primul rând în funcție de semnalmentele misterelor ce se cer revelate, şi în al doilea rând în funcție de mijloacele sensibile care ne stau la dispoziție în vederea acestui înalt scop". (*Ibidem*, p. 154).

[138] „De ele atârnă însă nu atât diferențierea, cât unele aspecte ale diferențierii. Sub imperiul categoriilor abisale stau într-un anume loc şi timp toate artele şi toate genurile. Totuşi, matricele stilistice, adică felul categoriilor abisale, determină câteva aspecte ale acestui proces de diferențiere, propriu artei în general. Şi anume aspectele următoare: 1. felul cum se delimitează artele şi genurile în raportul lor reciproc; 2. dominația unei arte sau a unui gen față de celelalte". (*Ibidem*, pp. 154-155).

trăsături ale obiectului *în mod pozitiv*, categoriile flotante prefigurează o fragmentare a domeniului esteticului şi preeminența istorică a unui anumit fragment față de altul. Aşadar, ele nu joacă un rol pozitiv în procesul constitutiv, ci doar unul diferențiator, care are rostul de a pune în lumină deosebirile dintre diversele specii artistice.

6.2.5. Valorile accesorii

Odată cu valorile flotante am terminat tipurile de valori denumite de Lucian Blaga „esențiale" operei de artă[139]. Aceste valori prefigurează obiectul estetic la diverse nivele şi au fost prezentate *în ordinea „ontologică" a constituirii obiectuale*, pornind de la cele fundamentale şi urcând în straturile de constituire până la cel mai superficial, care nu are legătură directă cu constituirea obiectului estetic ca obiect individual, ci este doar un „efect secundar" al celorlalte straturi de prefigurare anterioare.

Lucian Blaga mai vorbeşte însă de o grupă de valori ce „nu țin de esența operei de artă, dar care sunt chemate să pună în relief valorile esențiale"[140], anume *valorile accesorii*. Acestea sunt adăugate „din exterior" operei de artă şi o „scot în evidență" sau o pun mai bine în lumină, motiv pentru care valorile de acest tip pot lipsi în anumite cazuri fără urmări „catastrofale"[141] asupra constituirii obiectului estetic, dar îngreunând procesul constitutiv. Ele nu prefigurează o *anumită trăsătură* a obiectului estetic, ci doar îndrumă conştiința în efortul său de constituire a obiectului. Acest sens „slab" al valorilor accesorii în constituirea obiectului estetic poate fi pus în legătură cu faptul că ele doar separă contextele posibil-estetice de restul lumii şi opera de artă de restul obiectelor din încăpere, dar nu fac parte în mod structural din constituția operei de artă ca atare. Acestea orientează însă conştiința spre constituirea obiectului estetic, privitorul fiind îndemnat de valorile accesorii să caute un obiect estetic într-un context care prezintă anumite caracteristici izolatorii specifice.

Pornind de la aceste observații, valorile accesorii se pot împărți în două grupuri, în funcție de rolul pe care acestea îl joacă în reliefarea obiectului prefigurat ca estetic. Pe de o parte sunt „elementele care izolează o operă de artă" de restul lucrurilor mundane[142] (cum ar fi, de exemplu, rama tabloului) şi, pe de altă parte sunt acele elemente „date odată cu cadrul general în care e pusă o operă

---

[139] *Cf. Ibidem*, p. 165.

[140] *Ibidem*, p. 162.

[141] „Lipsa acestor valori accesorii nu e neapărat catastrofală pentru o operă de artă, dar influențează totuşi în minus, deoarece valorile esențiale rămân întrucâtva nereliefate." (*Ibidem*).

[142] „Ştim că orice operă de artă e într-un fel sau altul "izolată" de restul existenței. Un "tablou" e izolat prin «cadru». O «poezie» e izolată prin forma tipografică sau prin felul recitării. O «statuie» – prin postament." (*Ibidem*).

de artă"[143] (cum ar fi, de exemplu, spațialitatea deschisă şi luminoasă a unei galerii de artă). Laolaltă, aceste valori constituie „mediul" în care un obiect estetic este dat în cele mai multe cazuri şi au capacitatea de a direcționa inconştient atenția noastră spre un anumit obiect ce urmează a fi constituit ca obiect estetic. Drept urmare, valorile accesorii folosesc conştiinței ca nişte „semne" sau „repere" ale posibilității constituirii estetice, dar nu ca nişte direcții de constituire ca atare.

7. Cele două ordini ale constituirii obiectului estetic

Cele cinci specii de valori ce prefigurează constituirea obiectului estetic au fost expuse în cele de mai sus, conform metodologiei sistemului blagian, într-o ordine ontologic-constructivă, pornind de la valorile polare, care sunt fundamentale, până la valorile accesorii, care sunt exterioare operei de artă ca obiect estetic. Aceeaşi logică este urmată de Lucian Blaga şi în cazul teoriei sale metafizice, atunci când postulează Marele Anonim ca centru al existenței, urmând să deducă întregul proces cosmogenetic pornind de la acest „tot suficient sieşi"[144]. Prin prisma acestei logici, valorile polare sunt cele ce constituie „urzeala primă" a obiectului artistic, esența sa de *revelare prin tipare stilistice a unui mister*, la fel cum Fondul Anonim este acel „fundal" inconştient *pornind de la care* se profilează orice creație culturală în sens larg, şi, în speța care ne interesează în momentul de față, orice operă de artă.

În calitate de *cosmoid*[145], lucrarea artistică repetă geneza cosmosului, motiv pentru care Lucian Blaga urmăreşte aceeaşi logică constructivă în cazul operei de artă ca şi în cazul construcției metafizice. Cu toate acestea, el ne anunță că obiectul estetic poate fi constituit într-un „dublu sens": „de sus în jos" sau „de jos în sus"[146]. În primul caz, se pleacă de la principiul prim prefigurat de valorile polare care determină cantitatea de mister şi revelare depozitată în operă şi se coboară, pe rând, până spre aspectele ambientale prefigurate de valorile accesorii. În cel din urmă, se pleacă de la indiciile ambientale care ne îndrumă conştiința spre adoptarea unei atitudini estetice până spre principiul prim. Prima dintre aceste ordini de constituire este, în limbaj blagian, una *constructivă*, pe când cea

---

[143] *Ibidem*.

[144] Lucian Blaga, *Diferențialele divine*, *ed. cit.*, p. 29.

[145] „Opera de artă are structuri fără corespondențe simetrice în lumea dată, fiind clădită pe o seamă de coordonate categoriale de proveniență abisală altfel structurate decât categoriile lumii date. De aceea, vom numi opera de artă un «cosmoid»." (Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, *ed. cit.*, p. 166).

[146] *Ibidem*, p. 166.

de-a doua este una *integrativă*[147]. Deşi această „ordine secundă" ar putea fi ocolită din perspectiva cerințelor cercetării noastre, ea ne va ajuta să înțelegem mai bine modul de constituire concretă a obiectului estetic, pornind de la actul perceptiv, până la satisfacția estetică datorată integrării conştiinței umane în mister. De aceea, având în vedere trăsăturile sale specifice, ordinea *integrativă* de constituire a obiectului estetic poate fi numită, cu precauțiile de rigoare necesare contextului blagian, şi „ordine fenomenologică"[148], pe când ordinea ontologică poate fi numită şi „morfologică", conform metodei folosite de filosoful român în construcția conceptului de stil.

Spunem că trebuie să respectăm nişte „precauții de rigoare" deoarece Lucian Blaga critică în repetate rânduri metoda fenomenologică de cercetare şi o pune în contrast cu metoda „morfologică"[149] adoptată de el în reconstrucția ideii de cultură din perspectivă filosofică[150]. Deşi, dintre cele două logici, doar cea constructiv-morfologică sau ontologică este specifică gândirii blagiene în genere, credem că o succintă analiză a ordinii fenomenologice a constituirii va înlesni comparația cu Maurice Merleau-Ponty pe care urmează să o facem. În plus, din perspectiva obiectului estetic, demersul nostru este legitimat de faptul că însuşi filosoful român a recunoscut faptul că se poate urmări şi o ordine „fenomenologică" sau „integrativă" în constituirea estetică.

Motivul principal al acestei excepții este faptul că obiectele estetice sunt obiecte dedicate în chip explicit sensibilității şi, prin urmare, se constituie pe o

---

147 „Ierarhia valorilor se constituie de sus în jos în ordinea amintită. De jos în sus, valorile se integrează în cele imediat superioare." (*Ibidem*).

148 Se ştie că părerea lui Lucian Blaga despre fenomenologie nu a fost una prea favorabilă. El critică în repetate rânduri diversele orientări fenomenologice ale gândirii husserliene şi heideggeriene şi chiar intră într-o polemică cu I. Brucăr pe această temă. Întrucât subiectul depăşeşte scopurile cercetării noastre şi a făcut deja tema mai multor studii de specialitate de-a lungul timpului, ne vom rezuma în acest context doar la indicarea a două contribuții mai recente la această problemă – Teodor Vidam, *Lucian Blaga şi fenomenologia* în Angela Botez *et. al.* (coord.), „Lucian Blaga – Confluențe filosofice în perspectiva culturală", *ed. cit.*, pp. 459-465; Ioan Drăgoi, *Poziția lui Lucian Blaga față de fenomenologie* în „Studii de istoria filosofiei româneşti", vol. XI, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2015, pp. 131-142.

149 *Cf. Orizont şi stil, ed. cit.,* pp. 20-21; *Geneza metaforei şi sensul culturii, ed. cit.*, p. 465 (nota1), *Cunoaşterea luciferică, ed. cit.*, pp. 294-297; *Cenzura transcendentă, ed. cit.*, p. 441; etc.

150 „Stilul poate fi privit sau ca un fenomen ce urmează să fie cuprins ca atare şi descris în consecință; sau ca un fenomen ce urmează să fie explicat şi aprofundat în consecință. Pentru simpla cuprindere şi descriere a spectaculosului ni se îmbie mai ales două metode: metoda «fenomenologică» şi metoda «morfologică»". (Lucian Blaga, Orizont şi stil, *ed. cit.*, p. 20).

ierarhie de valori care porneşte de la percepția concretă şi ajunge până la baza ontologică a existenței umane. Spre deosebire de constituirea obiectelor cogniției, unde trebuie făcut un salt al conştiinței de la fanic la criptic printr-un efort de revelare pornit în mod intenționat din partea omului, în cazul obiectului estetic, omul „se lasă cucerit" de ceea ce i se înfățişează ca fenomen, fără a încerca să se înstăpânească asupra lui. Re-creația obiectului estetic de către om, într-un anume fel, *trebuie* să aibă loc în mod fenomenologic deoarece dispunerea „naturală" a simțurilor noastre trebuie, mai întâi, modificată prin atitudinea estetică pentru a constitui obiectul estetic. În acest caz, obiectul „vine peste" om şi-l obligă la estetizare, pe când, în cazul obiectului cunoaşterii, omul însuşi provoacă, prin propria-i putere, o criza în obiect care, prin fenomenul ca atare, nu poate fi justificată.

Mai este un aspect care, din perspectiva constituirii obiectului estetic, legitimează o abordare fenomenologic-integrativă, anume faptul că, față de opera de artă, în calitate de cosmoid, noi suntem altfel situați decât față de lume în general. Relațiile dintre noi şi obiectele lumii, pe de o parte, şi dintre noi şi lumea operei de artă, pe de alta, sunt complet diferite. Operele de artă sunt nişte lumi în sine, spre deosebire de lucrurile lumii date care nu au autonomie în raport cu întregul cosmosului[151]. Această lume a operei de artă este însă, cel puțin în prim moment, „deghizată" într-un obiect al lumi cotidiene. Pentru a pătrunde în lumea operei, conştiința noastră trebuie îndrumată de nişte valori care, laolaltă, dau posibilitatea unei „substituții de mundaneitate" echivalentă cu schimbarea setului de categorii prin care „filtrăm" datele simțurilor. Spre deosebire de lumea cotidiană, în care ne aflăm cel mai adesea, lumea operei de artă se constituie într-un alt orizont, pe care noi îl reconstruim la nivel transcendental într-un mod integrativ. Cu alte cuvinte, noi *ne integrăm* în mod intropatic în lumea artei. Această integrare însă este, conform limbajului blagian, una „de jos în sus", de la valorile periferice spre valorile fundamentale, deoarece acestea (anume valorile accesorii, flotante şi terțiare) sunt singurele ce pot fi puse în legătură cu percepția sensibilă.

În această ordine integrativă, conştiința noastră, cel puțin în primul moment al *receptării* operei de artă ca obiect intramundan, se situează cu o

---

151 „Să reținem bunăoară că lumea dată, empirică, e una singură; ea e compusă din lucruri, evenimente, subiecte şi obiecte. Toate aceste lucruri, evenimente, subiecte şi obiecte se sumează ca să facă împreună o singură lume. În lumea empirică, lucrurile nu sunt decât «părți», «fragmente», care împreună sunt chemate să compună «lumea». Or pe podişul plăsmuirilor revelatorii nu există la drept vorbind o singură lume, ci nenumărate. Oricare din lumile plăsmuite poate fi clădită în cadrele şi pe coordonatele unor categorii abisale, care de fiecare dată pot să fie parțial sau în întregime tot altele şi altele. Creațiile de cultură, privite izolat, individual (o operă de artă, o teorie, un mit, o concepție etc.) nu sunt simple «părți», «fragmente», ca lucrurile care alcătuiesc lumea empirică." (Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii, ed. cit.*, pp. 43-44).

atitudine naturală. Valorile accesorii, care prefigurează izolarea operei de artă de lumea cotidiană şi punerea ei într-un context ce împinge omul la o interpretare estetică, sunt cele care intervin primele în procesul de constituire a obiectului estetic. Ele „anunță" conştiința că ne aflăm într-un anumit context specific expunerii operelor de artă – spre exemplu, o galerie. Dar, întrucât valorile accesorii sunt exterioare operei, ele nu ne spun nimic despre *obiectul* pe care trebuie să-l constituim *ca* obiect estetic, ci doar ne pun într-o *situație hermeneutică deschisă spre atitudinea estetică* prin mijlocirea contextului general în care ne aflăm.

Drept urmare, valorile exterioare nu au, prin sine, puterea de a pune în joc categoriile stilistice în vederea constituirii obiectului estetic *ca* obiect estetic, ci au nevoie de o mai atentă focalizare din partea valorilor flotante care, după cum am văzut, sunt puse în legătură cu *posibilitățile de revelare ale materialului în care este încarnată opera*. Contextul general al unei galerii de artă se poate preta mai multor tipuri de expresie artistică, motiv pentru care conştiința noastră trebuie să prefigureze, pe baza materialului sensibil perceput şi a valorilor flotante puse în joc, *tipul de expresie artistică* cu care avem de-a face. Acesta este primul pas în constituirea obiectului percepției sensibile *ca* obiect estetic, însă este un pas ce situează obiectul constituit la un nivel generic. Printr-o privire la contextul în care ne aflăm, prefigurăm oarecum „clasa" de opere de artă pe care trebuie să le reconstituim, în funcție de materialele sensibile pe care le observăm în jur. Încă nu avem conştiința centrată pe un obiect individual, ci doar un criteriu generic de „filtrare" a obiectelor în vederea „discernerii" celor cu potențial estetic.

Următorul pas este acela ce pune în joc valorile terțiare şi care conduce conştiința noastră asupra unui *anumit* obiect prin reperarea unor calități intuitive ale materialului sensibil. Încă filtrăm datele sensibilității prin categoriile receptivității, însă, observând anumite simetrii, o anumită cromatică şi o anumită dispunere a unui obiect, ne gândim că acesta s-ar putea preta pentru constituirea prin intermediul atitudinii estetice. Acesta este momentul în care are loc comutarea între cele două seturi de categorii în vederea surprinderii unei „peceți stilistice". De fapt, *valorile terțiare*, aşa cum sunt ele definite de Blaga, întruchipează chiar pecetea stilistică, *încă nefiltrată stilistic*, privită prin categoriile receptivității. Armonia, simetria şi celelalte calități intuitive sunt semnele sensibile care, interpretate prin perspectiva unei anumite matrice stilistice, vor fi identificate *ca* pecete stilistică.

Pentru o astfel de interpretare însă, avem nevoie de intrarea în joc a valorilor vicariante, care, prin identificarea semnelor terțiare ale materialului *ca* pecete stilistică, vor constitui obiectul *ca obiect estetic cu un anumit stil*. Surprindem în lucrul ce zace în fața noastră o pecete stilistică ce corespunde unei matrice stilistice definitorii pentru Renaştere, de exemplu, şi astfel ne situăm în plină atitudine estetică. Materialul provenit de la simțuri nu mai este filtrat printr-o serie de categorii ale receptivității, ci ajunge să fie filtrat prin categoriile abisale.

Obiectul pe care-l privim este, astfel, transfigurat, din perspectivă stilistică, şi încadrat în lumea creațiilor culturale. El se constituie *ca obiect estetic* şi *ca depozitar al unui efort plăsmuitor uman.*

În acelaşi timp însă, odată cu intrarea în joc a categoriilor stilistice, accentul nostru existențial se deplasează spre orizontul misterului şi al revelării. Atunci când identificăm obiectul ca obiect *cu un anumit stil*, îl integrăm în lumea creațiilor culturale şi, astfel, îi atribuim un rol revelator. În această etapă a constituirii intră în joc valorile polare. Ele prefigurează doza de mister şi revelare, de semnificație şi de iraționalitate, de unitate sau multiplicitate pe care o întrupează obiectul din fața noastră. Prin aceste cupluri polare ce ne orientează conştiința în constituirea obiectului estetic, noi constituim *semnificația* obiectului ca atare, calitatea sa de act revelator depozitat într-un material sensibil şi, în acelaşi timp, resimțim o anumită satisfacție estetică. Acum ne situăm în chiar inima „lumii operei de artă" şi re-creăm, pe cont propriu, *complexul de sensuri* prefigurat de ea, valența sa revelatorie, unitatea sa tematică etc. Obiectul estetic este constituit ca atare în conştiința noastră şi, totodată, noi înşine pătrundem în lumea operei de artă, ne întrupăm, oarecum, în obiectul estetic şi luăm parte la cosmogeneza lumii sale.

Ajunşi în acest punct, după ce am dat seama de modul în care se constituie obiectul estetic pe baza modului în care diversele tipuri de valori orientează conştiința în orizontul lumii date pentru a „repera" acele trăsături ale obiectului care prefigurează satisfacția estetică datorată contemplării operei de artă, putem înțelege mai bine modul în care Lucian Blaga gândeşte opera de artă drept *cosmoid.* Pornind de la această definiție, vom avea un punct de sprijin, pe lângă fenomenul contopirii celor două orizonturi despre care am vorbit în capitolul precedent, pentru a face comparația între modul în care atitudinea estetică constituie obiectul estetic la filosoful român şi la Maurice Merleau-Ponty. Ca şi în gândirea blagiană, în fenomenologia lui Merleau-Ponty, omul trăieşte concomitent în două orizonturi – numite de gânditorul francez „vizibilul" şi „invizibilul" – iar constituirea obiectului estetic se face în mod transcendental prin „incarnarea" conştiinței spectatoare în „obiectul" privit.

8. Cosmos şi cosmoid. Coincidența structurală a lumii cu lumea operei de artă

Ideile de *cosmos* şi *cosmoid* la Lucian Blaga sunt unele ce apar odată cu *Trilogia cunoaşterii*, atunci când în gândirea blagiană apare ideea unui set de categorii distinct de categoriile receptivității care joacă un rol decisiv în creația artistică şi culturală în genere. Aceste categorii ale spontaneității, gândite, după cum am văzut, ca o serie de „dublete" ale categoriilor intelectului, au rolul de a construi nişte „lumi invizibile" şi „inactuale", plăsmuite doar cu ajutorul

imaginației umane şi puse în legătură cu orizontul misterului. Aşa cum ideea de *cosmos* denotă ordinea impusă datelor simțurilor de categoriile receptivității, cea de cosmoid este legată întotdeauna de plăsmuirile stilistice şi denotă ordinea impusă de categoriile abisale[152].

Dar, întrucât cele două seturi de categorii se constituie în „dublete categoriale", există o oarecare legătură între *cosmos*, ca lume naturală construită prin intermediul categoriilor receptivității şi *cosmoide*, ca „lumi plăsmuite" prin efortul creator uman. Această legătură este numită de Lucian Blaga „para-corespondență"[153] care se definește ca o corespondență funcțională şi arhitectonică între categoriile receptivității şi cele ale spontaneității. Deşi cele două tabele sunt formate din categorii care, la nivel individual, sunt eterogene atât din punct de vedere structural, cât şi din punct de vedere funcțional, la nivelul generic al *arhitecturii categoriale* a celor două tabele, există corespondențe atât în ceea ce priveşte structura generică, cât şi în ceea ce priveşte funcționalitatea[154]. Avem de-a face cu o „sinergie arhitectonică" şi cu o „convergență cosmogenetică" atât între categoriile din cadrul unei anumite tabele de categorii[155], cât şi o „convergență structurală" între cele două complexe categoriale. Spre exemplu, în ambele tabele există nişte categorii care corespund orizontului spațio-temporal conştient, respectiv inconştient. Deşi categoriile individuale de partea celor două orizonturi sunt eterogene, ele îşi corespund la nivelul structurii tabelei de categorii ca atare. Fiecare dintre cele două „garnituri categoriale" lucrează în mod unitar la constituirea unei singure lumi şi, din punct de vedere „arhitectonic" sunt constituite în „para-corespondență" cu nişte structuri categoriale din „celălalt orizont".

Observăm astfel faptul că ceea ce Lucian Blaga numeşte „para-corespondență" este tocmai o convergență trans-orizontică ce permite trecerea conținuturilor dintr-un orizont în altul sau, mai bine zis, transfigurarea obiectelor. „Punctul de convergență" a celor două seturi de categorii este exact punctul în care cele două orizonturi de existență ale omului se unesc, anume „accentul

---

[152] „Categoriile conştiinței receptive compun, prin convergența lor, arhitectonic, un cosmos natural; iar categoriile abisale, ale spontaneității noastre, compun prin sinergia lor un cosmoid stilistic." (Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii, ed. cit.*, p. 436).

[153] „Totuşi între categoriile conştiinței şi cele ale inconştientului există, până la un punct, un fel de para-corespondență." (*Ibidem*, p. 439).

[154] Aceste corespondențe sunt studiate de Lucian Blaga, în special în *Orizont şi stil*, urmând ca în locul citat mai sus să fie puse în legătură explicită cu constituirea cosmoidală a operei de artă. (*Cf. Ibidem*, pp. 439-442).

[155] „Vom socoti de acum, aşadar, drept o particularitate eminamente «categorială» nu numai discontinuitatea de esență şi pluralitatea, ci şi sinergia arhitectonică, convergența cosmogenetică. Categoriile abisale dau şi ele în felul lor osatura unei lumi, ca şi categoriile cunoaşterii receptive." (*Ibidem*, p. 442).

existențial". Conştiința umană (re)constituie, în funcție de accentul existențial, un obiect oarecare fie ca obiect al lumii date, fie ca operă de artă. În funcție de prefigurările valorice oferite de sentimentul de satisfacție estetică, noi ne dispunem diferit față de obiectele din fața noastră şi le constituim fie ca *datum*, ca obiect dat din capul locului, fie ca ansamblu de sensuri cosmoidal.

Luând în considerare această idee de cosmoid, avem acum instrumentele necesare pentru a înțelege mai bine sensul conceptului de *cosmos* sau *lume* la Lucian Blaga. Aceasta este mereu legată de o anumită *ordine imprimată conținuturilor conştiinței de un anumit set de categorii*[156]. Cu alte cuvinte, lumea este mereu constituită în mod transcendental, în spațiul „spiritului uman"[157], prin funcționarea unui anumit tip de categorii. Categoriile receptivității au posibilitatea de a constitui doar o „lume unică", o „lume dată", deoarece percepția, prin sine, nu acceptă problematizarea şi, prin urmare, nici relativizarea. Datele sensibile vin pur şi simplu „peste noi" prin intermediul simțurilor şi sunt filtrate în mod neproblematic sau, în termeni blagieni, în mod paradiziac, de categoriile receptivității. Categoriile spontaneității, pe de altă parte, în măsura în care se aplică creațiilor culturale cu intenții revelatorii, sunt prin excelență *hermeneutice*. Ele pot constitui diferite ansambluri de sens autonome, diverse încercări de revelare ale misterului, diverse ipostazieri ale nimicului, deoarece sensul revelației este întotdeauna problematic în măsura în care obiectul la care se referă, misterul, nu poate fi constituit „până la capăt". Avem, aşadar, pe de o parte, nişte categorii al căror rol este de a forma ceea ce primim în mod neproblematic prin simțuri şi, pe de altă parte, nişte categorii care au rolul de a da chip acelui ceva care nu poate avea chip, adică *misterului însuşi*.

Orice operă de artă este „un fel de lume aparte"[158] deoarece „în ea se exprimă o garnitură întreagă de categorii speciale, o matrice cosmogenetică suficientă sieşi"[159]. Aceste categorii ale spontaneității, ce pot fi surprinse în pecetea stilistică pe care orice operă o poartă, angajează omul într-un proces hermeneutic de re-creație a operei, prin care ceea ce este dat simțurilor este interpretat ca expresie a inefabilului, ca revelare a unui mister. De aceea, într-un

---

156 „«Categoriile abisale» alcătuiesc împreună, ca şi categoriile de cunoaştere, cadrele şi coordonatele unui întreg cosmic. In general categoriile se orânduiesc de la sine într-un complex arhitectonic şi formează, sub unghi numeric, în chip necesar o pluralitate tocmai suficientă pentru a constitui, prin convergența lor, osatura şi articulația unui «cosmos»." (*Ibidem*, p. 439).

157 Atunci când Lucian Blaga vorbeşte despre „spiritul uman", el îndeobşte ansamblul format de domeniul conştiinței şi de inconştient, împreună cu structurile ontologice specifice acestor două orizonturi, după cum arată şi schema făcută de filosof în *Geneza metaforei şi sensul culturii, ed. cit.*, p. 421.

158 Lucian Blaga, *Artă şi valoare, ed. cit.*, p. 166.

159 *Ibidem*, pp. 69-70.

anumit fel, omul se întrupează în operă, el se transpune pe sine în obiectul perceput pentru a putea reconstrui „ansamblul său de sens".

Acesta este şi motivul pentru care, în mod paradoxal, opera de artă „cucereşte" omul. Pentru a reconstrui lumea operei, omul trebuie să „iasă" din lumea cotidiană. „Cosmoidul e o plăsmuire revelatorie a spiritului uman şi ca atare face concurență macrocosmului, tinzând să i se substituie"[160]. Substituția de mundaneitate pe care o observăm aici este cea care face posibil destinul creator al omului, văzut ca existență în orizontul misterului. Întrucât omul nu poate trăi în *două lumi distincte* în acelaşi timp, trecerea între lumea cotidiană şi cea a artei trebuie prefigurată valoric şi conținuturile inițial receptate prin categoriile intelectului trebuie transfigurate din perspectivă stilistică. În cazul artei, această transfigurare este însă a omului însuşi. El, prin constituirea lumii operei de artă, virtualizează existența imediată şi plonjează în invizibil, încercând să-i dea chip cu instrumentele lumii sensibile în mod metaforic.

Această complicitate dintre invizibil şi vizibil în cazul experienței estetice, precum şi posibilitatea de a gândi constituirea obiectului estetic în dublu sens, atât „morfologic", cât şi „integrativ", ne deschide o cale de a pune în legătură gândirea blagiană cu fenomenologia lui Merleau-Ponty. După cum se ştie, fenomenologul francez tematizează problema „eului în lume" şi a experienței artistice dintr-o perspectivă fenomenologic-transcendentală care pune accent pe împletirea fundamentală dintre vizibil şi invizibil. Astfel, deşi metodele de lucru, precum şi caracterul generic al gândirii celor doi filosofi, sunt cât se poate de diferite, problema atitudinii estetice şi a experienței estetice este, credem noi, unul dintre punctele în care ei se întâlnesc. În jurul operei de artă şi a experienței contemplative a acesteia, depărtarea de fenomenologie a gândirii blagiene, pe care autorul însuşi şi-a dorit s-o sublinieze, parcă se anulează, cele două lumi putând astfel comunica.

---

[160] Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii, ed. cit.*, p. 452.

Capitolul IV

Omul ca existență corporală în lume. Temeiurile preteoretice ale gândirii lui Maurice Merleau-Ponty

1. Existența în lume şi problemele tradiției filosofice

Dacă este adevărat că înțelegem pe de-a-ntregul gândul unui filosof doar atunci când trecem dincolo de jargonul său filosofic şi, punând acest gând în propriile noastre cuvinte, reuşim o dis-locare clarificatoare a lui, înseamnă că gândirea lui Maurice Merleau-Ponty este, probabil, una dintre cele mai greu de înțeles din istoria filosofiei. Dificultatea unei astfel de sarcini nu constă însă în complexitatea gândului ca atare, ci în faptul că vine în răspărul întregii tradiții filosofice occidentale. Gândirea filosofului francez este de o radicalitate rar întâlnită tocmai pentru că încearcă să depăşească unele dintre distincțiile cel mai adânc înrădăcinate în mintea noastră şi, când spunem acest lucru, nu ne referim doar la distincțiile confuze ale gândirii naturale, ci chiar şi la cele ale gândirii filosofice. De aceea, pentru a-l înțelege pe Merleau-Ponty, cititorul trebuie să se debaraseze nu numai de raportarea comună la lume, ci, totodată, şi de cea tradițional-filosofică, pe care a dobândit-o prin lecturile din marii filosofi de sistem ai modernității.

Însuşi gânditorul francez încurajează o astfel de atitudine din partea noastră prin faptul că textele sale tematizează adesea problemele distincțiilor consacrate ale filosofiei moderne, cum ar fi cea dintre gândire şi întindere, dintre subiect şi obiect, dintre intelectualism şi empirism sau dintre realism şi idealism etc. În încercarea de a determina orizontul originar al conştiinței, cel în care omul viețuieşte în mod preteoretic, toate distincțiile amintite trebuie depăşite deoarece existența prereflexivă în lume, prin simplul fapt că vine înaintea reflecției teoretice, este cel mai adesea una în care distincțiile se topesc într-o nedeterminare ambiguă, prediscursivă şi prepersonală. Abia pornind de la o astfel de nedeterminare un obiect generic îşi poate dobândi, prin constituire în *topos*-ul conştiinței, toate determinările ce-i sunt atribuite de conştiința reflexivă.

Acesta este şi motivul pentru care, dintr-un anume punct de vedere, gândirea lui Merleau-Ponty este „culmea tradiției umaniste din cadrul

modernismului”[1] şi, din altul, chiar depăşirea ei. Pe de o parte, vorbim despre o culme a modernismului în măsura în care, de la înălțimea unei întregi istorii a filosofiei, Merleau-Ponty are o perspectivă de ansamblu asupra tradiției[2] şi asupra problemelor ridicate de ea. Prin urmare, el are avantajul unei priviri retrospective mai clare şi mai detaşate, care permite observarea derapajelor şi contradicțiilor inerente modernității. Pe de altă parte însă, putem vorbi şi despre o depăşire care nu vizează doar tradiția modernă, ci chiar şi pe cea postmodernă, de sorginte fenomenologică, în care gânditorul francez este, îndeobşte, inclus. Fiind „pe umerii giganților” gândirii (post)moderne, pentru a parafraza o expresie newtoniană, el vede „mai departe” decât aceştia prin cel puțin două idei fundamentale care vin în contradicție cu întreaga tradiție de gândire de la Platon până la Sartre: ideea că noi suntem „conştiințe incorporate”, existența noastră neputând fi nicicum desprinsă de existența corpului nostru[3] şi aceea că acte precum percepția sau reflexul preconştient sunt forme originare prin care noi suntem deschişi către lume şi sesizăm în lume ceva de genul unui „sens preobiectiv” al lucrurilor[4].

În acest punct ni s-ar putea reproşa însă faptul că, înainte de Merleau-Ponty, au mai fost filosofi care au abordat problematica gândirii corporale şi a corporalității omului. Într-adevăr, există mai multe încercări de reflectare asupra relației dintre „suflet” şi „corp” care ajung să atribuie corpului un rol mai mult sau mai puțin important în ontologia umanului. Această dualitate, pusă în dezbatere încă din Antichitatea clasică greacă odată cu Platon şi redefinită în Modernitate de Descartes prin *Meditațiile* sale, traversează întreaga perioadă iluministă şi ajunge în Postmodernitate prin fenomenologia husserliană şi heideggeriană a

---

[1] Fred Evans, Leonard Lawlor (ed.), *Chiasms. Merleau-Ponty's Notion of Flesh*, State University of New York Press, New York, 2000, p. 2.

[2] *Ibidem*, p. 3.

[3] „Dacă, reflectând asupra esenței subiectivității, descopăr că este legată de esența corpului şi de esența lumii, aceasta înseamnă că existența mea ca subiectivitate este una cu existența mea ca şi corp şi cu existența lumii şi că, în final, subiectul care sunt eu însumi, considerat în mod concret, este inseparabil de acest corp şi de această lume.” (Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, traducere de Ilieş Câmpeanu şi Georgiana Vătăjelu, Aion, Oradea, 1999, p. 476 – pe parcursul lucrării de față, citatele din operele lui Merleau-Ponty traduse în română vor fi redate în conformitate cu traducerile publicate, excepție făcând cazurile în care, din rațiuni hermeneutice, vom oferi propria noastră traducere, însoțită de semnalarea acestui lucru).

[4] „Reflexul – în măsura în care se deschide către sensul unei situații - şi percepția - în măsura în care nu presupune mai întâi un obiect al cunoaşterii, fiind o intenție a ființei noastre totale – sunt modalități ale unei vederi preobiective, care este ceea ce noi numim «ființa în lume».” (*Ibidem*, p. 112).

corporalității[5]. Prin urmare, această problema are mult prea multe meandre pentru a putea fi adresată în mod corespunzător în contextul de față, existând pe piața publicistică întregi istorii ale ideii de corporalitate[6] care dovedesc o profundă înrădăcinare a ei în cultura occidentală modernă. Cu toate acestea însă, după cum vom argumenta în paginile capitolului de față, nici unul dintre demersurile enumerate nu duc gândul coincidenței dintre corp şi suflet până la consecințele sale ultime. De fiecare dată există un strat de prejudecăți sedimentate care ne fac să gândim corpul şi sufletul ca fiind entități distincte, chiar şi atunci când urmărim să dovedim împletirea lor. Gândirea lui Merleau-Ponty este radicală şi originală în acelaşi timp tocmai pentru că se îndreaptă asupra acestui substrat de prejudecăți cu intenția de a-l degaja şi de a ne „învăța" să vedem, din nou, uniunea în indistincție a corpului şi sufletului.

Motivul mai adânc al acestor dificultăți este acela că, *de îndată ce o distincție este operată şi asumată ca atare de conştiința noastră reflexivă, cu greu mai putem accesa orizontul originar, indistinct şi prediscursiv, pe fondul căruia orice delimitare poate fi decupată în primul rând.* Atunci când Merleau-Ponty vorbeşte despre „întreţeserea" dintre existența corporală şi lucrurile lumii[7] sau despre unirea dintre corp şi suflet[8], el nu vizează o „unire în diferență" şi nici o „unire în contradicție", în genul *Aufhebung*-ului hegelian, ci tocmai o coincidentă, o aducere la un numitor comun, în care termenii nu se mai disting unul de celălalt. Pentru o astfel de sarcină, gândul filosofic trebuie să coboare până la nivelul „non-tetic" al conştiinței sau la orizontul preobiectiv de existență al omului, care se află dincolo de orice distincție a conştiinței tetice. Tocmai de aceea, gândul privitor la coincidența dintre corp şi suflet, subiect şi obiect, gândire şi întindere trebuie, mai întâi, purificat de sedimentele distincțiilor, niciodată gândite până la capăt, ale conştiinței reflexive.

---

[5] O viziune de ansamblu asupra problematicii corpului la Husserl, Heidegger şi Levinas poate fi găsită în Cristian Ciocan, *Întruchipări. Studiu de fenomenologie a corporalității*, Humanitas, Bucureşti, 2013.

[6] *Cf.* Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (eds.), *Istoria corpului*, vol. I-III, Traducere din limba franceză de Simona Manolache, Gina Puică, Muguraş Constantinescu, Giuliano Sfichi, Art, Bucureşti, 2008.

[7] „Accesul meu prin reflecție la un spirit universal, departe de a descoperi, în cele din urmă, ceea ce sunt eu dintotdeauna, este motivat de întreţeserea vieții mele cu alte vieți, a corpului meu cu lucrurile vizibile, prin intersectarea câmpului meu perceptiv cu cel al celorlalți, prin amestecul duratei mele cu celelalte durate." (Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, suivi de Notes de travail, texte etabli par Claude Lefort accompagné par d'un avertissement et d'une postface, Gallimard, Paris, 1964, pp. 72-73).

[8] „Unirea sufletului cu corpul nu este pecetluită de un decret întâmplător între doi termeni exteriori, unul obiect, altul subiect. Ea se împlineşte în fiecare clipă în mişcarea existenței." (Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia Percepției, ed. cit.*, p. 122).

Dificultăți similare ne lovesc, de exemplu, şi atunci când încercăm să medităm asupra filosofiei artei din Antichitate şi spunem că grecii gândeau arta *ca* meşteşug. În fapt, tocmai această modalitate de expresie arată sărăcia instrumentelor noastre lingvistice de a pătrunde gândul grec. Pentru ei, exista pur şi simplu o coincidență între *artă* şi *meşteşug*, dată de aceeaşi unitate lexicală de referință (τέχνη), coincidență care, în mintea noastră, este în mod inevitabil suspendată atunci când încercăm să legăm cele două concepte distincte, disociate de reflecția filosofică. Pur şi simplu, *odată făcută o distincție, conştiința îşi pierde capacitatea de a gândi coincidența între termenii distincției*. Ea poate gândi, ce-i drept, sinteza acestora, însă nu trebuie să uităm că este vorba despre o *sinteză a unei distincții analitice*, o sinteză „artificială", produsă de conştiința reflexivă printr-o oarecare „tehnică" a gândirii, nu o unitate originară şi organică în care termenii nu au avut încă ocazia să se diferențieze.

Acestea fiind spuse, pentru a avea o şansă de a înțelege felul de a fi al orizontului originar de existență al omului în vederea reconstruirii, pe bazele sale, a gândului lui Merleau-Ponty privitor la atitudinea estetică, trebuie să surprindem, mai întâi, coincidența gândirii şi a corporalității într-o singură intuiție a existenței deschise întru lume şi să gândim corpul însuşi ca o formă de conştiință[9]. Abia pornind de aici, putem înțelege şi de ce consideră gânditorul francez percepția şi reflexul mai degrabă decât reflecția şi gândirea ca fiind modalități primordiale de raportare la lume. Abia pornind de aici vom înțelege de ce, neducând până la capăt consecințele propriilor distincții, filosofii au falsificat, de-a lungul timpului, experiența pe care o avem despre lume şi au sedimentat, în chiar conştiința omului de rând, straturi groase de prejudecăți ce se interpun între noi şi fenomene. De îndată ce distincțiile filosofilor au intrat în conştiința comună sau în „imaginarul colectiv" al unei epoci, aşa-numita „gândire naturală" a devenit ea însăşi impregnată de distincțiile filosofiei, având ca efect alienarea atât a omului de rând, cât şi a filosofului, de lucrurile însele.

În vederea acestei sarcini ne vom folosi de cele două idei prin care Merleau-Ponty depăşeşte tradiția filosofică ca de nişte gânduri directoare ce vor ghida efortul nostru de punere în lumină a orizontului prereflexiv de existență uman de la nivelul căruia ceva de genul „atitudinii estetice" poate deveni vizibil în felul său de a fi originar. După cum vom vedea, deşi la prima vedere ambele idei par banale şi de la sine înțelese, duse până la consecințele ultime, ne impun o restructurare din temelii a întregii gândirii filosofice, restructurare ce l-a

---

[9] „Sinele corporal al cuiva ştie cum să acționeze şi are o înțelegere motrice a împrejurimilor care nu este reductibilă la cunoaşterea conceptuală. Merleau-Ponty concluzionează astfel că *corpul este o formă de conştiință* (*subl. n.*)" (Komarine Romdenh-Romluc, *Routledge Philosophy Guidebook to Merleau-Ponty and Phenomenology of perception*, Routledge, New York, 2011, p. 102).

determinat pe Merleau-Ponty să se distanţeze chiar şi de gândirea propriilor săi „maeştri" într-ale filosofiei[10]. Rând pe rând, de-a lungul carierei sale filosofice, gânditorul francez va critica, pornind de la cele două idei tocmai enunţate, structura intenţionalităţii hussserliene, care implică ideea unui *cogito* constitutiv pur ce vizează un *cogitatum*[11], dar şi ideea heideggeriană a temporalităţii, care, fiind orientată către viitor, alienează conştiinţa umană de corporalitatea sa, prinsă întotdeauna în prezent[12], sau opoziţia dintre *fiinţă* şi *neant*[13], aşa cum apare ea în opera omonimă a lui Jean-Paul Sartre, şi care gândeşte existenţa umană ca neant absolut gata să surprindă fiinţa sau ca un pentru-sine pur gata să primească „donaţia" unui în-sine pur[14]. Toate aceste „derapaje" ale gândirii în raport cu corporalitatea proprie duc la o mai slabă aderenţă a *cogito*-ului la ceea ce am

---

[10] „O altă mişcare de depăşire, [pe lângă cea de depăşire a distincţiilor modernităţii], traversează fenomenologia lui Merleau-Ponty, una care reclamă un discernământ mai ascuţit, cu atât mai mult cu cât diferenţa dintre cele două poziţii depăşite prin această mişcare este disimulată. Aceasta este mişcarea dincolo de Husserl şi Heidegger. Cea de-a treia parte a *Fenomenologiei percepţiei* constituie un criteriu de măsurare atât a divergenţei dintre cele două poziţii, cât şi a distanţei pe care Merleau-Ponty o pune între sine şi cei doi maeştri ai săi. Ni se pare că studiul dedicat temporalităţii, care este pus ca o punte între *cogito* şi libertate, a oferit într-o formă prescurtată inovaţia pe care Merleau-Ponty o aduce faţă de prelegerile lui Husserl despre conştiinţa timpului intern şi faţă de cea de-a doua secţiune din *Fiinţă şi timp*." (Paul Ricoeur, *Merleau-Ponty – Beyond Husserl and Heidegger* in Bernard Flynn, Wayne J. Froman, Robert Vallier (Eds.), *Merleau-Ponty And The Possibilities of Philosophy. Transforming the tradition,* SUNNY Press, New York, 2009, p. 25).

[11] „Relaţia unei gândiri cu obiectul său, a *cogito*-ului cu *cogitatum-ul*, nu conţine nici întregul şi nici esenţialul negoţului nostru cu lumea şi că noi trebuie s-o înlocuim cu o relaţie mai surdă cu lumea, printr-o iniţiere în lume pe care să se sprijine şi care să fie deja efectuată atunci când intervine întoarcerea reflexivă. Această relaţie, pe care o vom numi deschiderea spre lume, ne va lipsi în momentul în care efortul reflexiv încearcă să o captureze şi am putea întrevedea în acelaşi timp raţiunile care o împiedică să reuşească şi calea prin care vom ajunge la aceasta." (Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *ed. cit.*, p. 56).

[12] „Timpul istoric al lui Heidegger – timp care curge din viitor, care *are* dinainte, prin decizia clară, viitorul său, fiind salvat o dată pentru totdeauna de la împrăştiere – *este imposibil chiar după gândirea lui Heidegger (subl. n.)*: dacă timpul este „ek-stază", dacă prezentul şi trecutul sunt două rezultate ale acestei „ek-staze", cum am putea să încetăm de a mai vedea timpul din punctul de vedere al prezentului şi cum am ieşi definitiv din neautenticitate? *Suntem întotdeauna centraţi în prezent, de la el pleacă hotărârile noastre;* (*subl. n.*)" (Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei*, *ed. cit.*, p. 498).

[13] *Cf.* Maurice Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisible*, *ed. cit.*, p. 74 *sqq.*

[14] *Cf.* Jean-Paul Sartre, *Fiinţa şi neantul*, ediţie revizuită şi index de Arlette Elkaïm-Sartre, traducere de Adriana Neacşu, Editura Paralela 45, Piteşti, 2004, pp. 40-92.

putea numi, cu nişte rezerve de rigoare, propria sa „condiție de posibilitate", care este corpul. Privită prin prisma unor astfel de probleme, tradiția filosofică se aseamănă mai mult cu o tradiție a depărtării filosofiei de adevăratele sale probleme decât cu o tradiție a aproximării din ce în ce mai fidele a adevărului, cum ne-ar putea plăcea să credem.

Dacă aşa stau lucrurile, atunci caracterul radical antitradiționalist al gândirii lui Merleau-Ponty face ca efortul acestuia să se încadreze mai degrabă într-o formă de non-filosofie, adică de raportare negativă la filosofia tradițională, după cum însuşi autorul recunoaşte[15]. În termenii definiți de noi la începutul acestei lucrări, gândirea filosofului francez ni se arată a fi orientată mai degrabă spre meontologie decât spre ontologia tradițională. La fel ca şi metafizica blagiană, gândirea lui Merleau-Ponty se raportează la sine mai degrabă ca o depăşire a domeniului tradițional al filosofiei decât o încununare a lui.

Acesta este şi motivul pentru care demersul de comparare în care ne-am angajat necesită o pregătire atentă. Dis-locarea gândirii blagiene, pe care am făcut-o deja în capitolele anterioare, este doar prima parte. Acum, trebuie să procedăm în acelaşi mod şi cu gândirea lui Merleau-Ponty pentru ca, urmărind principiile metodologice expuse la începutul lucrării, să găsim terenul comun pe care apropierea dintre cele două gânduri filosofice să fie efectuată în mod coerent. De această dată însă, întrucât gânditorul francez nu şi-a propus niciodată să urmeze liniile generice ale unui sistem filosofic, aşa cum se întâmpla în cazul lui Blaga, trebuie ca, înainte de a continua, să punem în lumină sistematicitatea ascunsă a gândirii sale sau, altfel spus, genealogia sa.

Un asemenea demers este necesar tocmai pentru că avem nevoie de o punte de legătură între problematica orizontului antepredicativ de existență al omului, care este abordată de gânditorul francez în special în perioada sa de tinerețe, şi problema atitudinii estetice şi a ontologiei operei de artă, care este abordată în perioada sa de maturitate. Or, între gândirea timpurie a lui Merleau-Ponty, în care a conceput primele sale opere importante – *Fenomenologia percepției* şi *Structura comportamentului* – şi cea de maturitate, în care a conceput opere precum *Ochiul şi spiritul, Vizibilul şi invizibilul* sau *Îndoiala lui Cezanne*, apare o oarecare fisură, o ruptură a țesăturii gândirii. De aceea, pentru a coase din nou laolaltă cele două perioade, trebuie să înnădim la loc firele care traversează întregul gând al filosofului francez în vederea punerii în evidență a

---

[15] O privire de ansamblu asupra ideii de non-filosofie în opera de maturitate a lui Merleau-Ponty se poate găsi în Françoise Dastur *Philosophy And Non-Philosophy According To Merleau-Ponty* în Thomas Baldwin (ed.), *Reading Merleau-Ponty on The Phenomenology of Perception*, Routledge, London, 2007. Vom reveni asupra acestui concept de „non-filosofie" în finalul acestui capitol pentru a arăta caracterul meontologic al gândirii lui Merleau-Ponty.

constituirii obiectului estetic, prin conştiința corporală, pornind de la orizontul originar de existență uman. Doar acest efort sistematic ne va permite să reperăm urmele atitudinii estetice ascunse în spatele existenței încarnate a omului.

2. Percepție şi chiasm. Cele două perioade ale gândirii lui Maurice Merleau-Ponty

La o privire sinoptică, putem spune fără riscul de a falsifica lucrurile că întreaga filosofie a lui Merleau-Ponty, atât cea de tinerețe, cât şi cea de maturitate, este un continuu efort de a gândi „existența în lume" în mod radical şi pur temporal sau existențial[16]. Această temă însă, care poate fi găsită şi în gândirea lui Heidegger din *Ființă şi timp*, dar şi la Sartre, în *Ființa şi nimicul*, va fi redefinită de către gânditorul francez din perspectiva celor două idei conducătoare pe care le-am enunțat mai devreme.

Pe de o parte, fenomenologia heideggeriană ratează surprinderea orizontului originar de existență uman prin aceea că faptul-de-a-fi-în-lume (ger. *Inderweltsein*), care este „constituția de ființă" a *Dasein*-ului[17], este analizat din perspectiva unei lumi gândite ca semnificativitate, în sensul de „ansamblu pe care îl formează toate raporturile de semnificare"[18]. Or, asta implică deja o conştiință reflexivă care se raportează la un „sens" al lucrurilor. Chiar dacă Heidegger pleacă de la cotidianitatea *Dasein*-ului, acesta nu este surprins în „corporalitatea" sa, ci tot din perspectiva unei oarecare sedimentări a distincției dintre gândire şi corp care face ca, chiar şi atunci când Heidegger încearcă să o suspende, ea să se insinueze în spatele discursului filosofic. Pentru Heidegger, cel puțin în perioada sa de tinerețe, trupul este un fenomen derivat „de mâna a treia"[19], motiv pentru care putem spune că ontologia fundamentală a *Dasein*-ului este gândită de pe pozițiile unei conştiințe destrupate, pentru care trupul nu este decât un

---

[16] „Omul este în lume şi numai în lume poate el să se cunoască pe sine. Astfel, ajungem la una dintre disputele centrale ale lui Merleau-Ponty: că faptul de a fi om este fapt de a fi în lume." (Eric Matthews, *Merleau-Ponty. A guide for the perplexed*, Continuum, Londra, 2006, p. 80).

[17] Martin Heidegger, *Ființă şi timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu şi Cătălin Cioabă, Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 71.

[18] *Ibidem*, p. 121.

[19] „Dacă din punct de vedere ontologic, trupul este subsumat structurii spațialității care, la rândul ei, este subsumată structurii faptului-de-a-sălăşlui (*In-Sein*), care, la rândul său, este un moment al lui *In-der-Welt-sein,* în urma atâtor subsumări, pare limpede că Heidegger nu poate acorda trupului decât o condiție *ontologic derivată*, în nici un caz una primordială. Trupul este astfel evacuat, marginalizat, evitat." (Cristian Ciocan, *Întruchipări. Studiu de fenomenologie a corporalității*, *ed. cit.*, pp. 131-132).

epifenomen. Prin urmare, ca fiinţare capabilă să surprindă sensul fiinţei, *Dasein*-ul îşi pierde din vedere, oarecum, propria corporalitate. Acesta este şi motivul pentru care mai mulţi exegeţi pun eşecul proiectului filosofic din *Fiinţă şi timp*, parţial, şi pe seama „neputinţei de a rezolva din punct de vedere fenomenologic, problema corporalităţii vii”[20].

De cealaltă parte însă, în existenţialismul sartrian, definiţia existenţei ca neant absolut şi a fiinţei ca „în-sine” pur, sunt reflexe ale aceloraşi distincţii ale istoriei filosofiei, sedimentate în fundalul gândirii filosofului. Fiinţa-pentru-sine, conştiinţa sau neantul sunt contrapuse corporalităţii în aceeaşi manieră în care gândirea este contrapusă întinderii în gândirea carteziană. De aceea, chiar dacă Sartre încearcă să aducă laolaltă cei doi termeni ai distincţiei, el nu reuşeşte să gândească coincidenţa lor şi, prin urmare, ontologia sa este, în esenţă, tot una care se încadrează în limitele tradiţiei moderne, adică tot una de sorginte carteziană[21]. Deşi abordarea generală sartriană este existenţial-ontologică, aceasta se împotmoleşte în sedimentările istoric-tradiţionale şi în reflexele de gândire pe care modernitatea le-a împământenit atât de adânc în minţile noastre.

In acest peisaj filosofic, Merleau-Ponty încearcă, prin gândirea sa timpurie, să revină la o concepţie cât mai radicală a faptului de a fi în lume prin cuprinderea corporalităţii înseşi în ecuaţia raportării omului la lume. Omul este *în* lume prin corp, definit ca *„vehicul al fiinţei în lume”*[22], şi acest corp nu este nici mai mult, nici mai puţin, decât „stâlpul de susţinere a lumii”[23]. Prin urmare, lumea însăşi are la temelie corporalitatea umană sau gândirea întrupată, deoarece corpul este singurul nostru contact direct şi nemediat cu lumea. Percepţia, modalitatea privilegiată de aderenţă la lume, implică atât corporalitatea cât şi gândirea într-un mod nediferenţiat şi, tocmai de aceea, pentru a surprinde orizontul originar de existenţă al omului, faptul de a fi în lume ca fenomen preteoretic şi antepredicativ, trebuie, la rândul nostru, să ne adâncim în propria corporalitate şi să lăsăm în urmă distincţiile conştiinţei reflexive.

Acest sol nedeterminat, ambiguu şi oarecum inefabil, pe care orice gândire se poate dezvolta este accesat doar prin acea „vedere prepersonală”

---

[20] *Ibidem,* p. 122.

[21] „În măsura în care Sartre refuză să postuleze o realitate numenală care să susţină fenomenele, ontologia sa este fenomenologică; dar, în măsura în care încearcă să fundeze aspectul transcendent şi cel imanent al fenomenelor în sferele fiinţei-pentru-sine şi al fiinţei-în-sine, autorizând o întoarcere implicită la gândul dualist, ontologia sa este carteziană.” (Martin C. Dillon, *Sartre on the Phenomenal Body and Merleau-Ponty's Critique* in John Stewart (ed.), *The Debate Between Sartre and Merleau Ponty,* Northwestern University Press, Evanston, 1998, pp. 125-126).

[22] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei, ed. cit.*, p. 177 (notă).

[23] *Ibidem*, p. 115.

despre care vorbeşte la un moment dat[24] Merleau-Ponty că ar fi „contactul primordial" prin care ființările lumii sunt „la dispoziția privirii mele"[25]. Vedem astfel cum constituirea unui orizont preobiectiv cu ajutorul vederii prepersonale este modalitatea de cufundare a omului, cu toată corporalitatea sa, într-o lume corporală care, în virtutea modului nostru de raportare la ea, „secretă" un anumit sens. Din această perspectivă, „închiderea" într-un corp este, în acelaşi timp, elementul necesar care oferă putința deschiderii către lume prin intermediul conştiinței întrupate. În actul de percepție prerelexivă, noi surprindem un fel de sens corporal al lucrurilor, sugerat de lucrurile însele şi imitat de propriul meu corp ca un gest care devine deprindere[26]. Aşadar, gândind coincidența corpului cu gândirea, nu mai avem de-a face cu o conştiință constituantă care, pe cont propriu, *dă sens*, lucrurilor, ci cu un corp conştient care este nucleul primordial de semnificativitate şi care înnoadă la nivel concret esența cu existența[27].

Asupra acestor elemente ne vom concentra în prima parte a capitolului de față, deoarece pe baza inserției corporale în lume şi al statutului misterios al percepției se ridicătoate problemele urmărite de Merleau-Ponty în perioada sa de maturitate, când începe să mediteze asupra sensului pe care *deschiderea* omului întru lume îl are. După ce a observat felul de a fi al omului în lume prin percepția încarnată şi a determinat felul de a fi al orizontului nostru originar de existență, filosoful francez încearcă să determine intenționalitatea specifică eului corporal prins într-o plasă de relații cu ființările intramundane. Această problemă, prefigurată încă din *Fenomenologia percepției*, are la bază faptul că „corpul meu se recunoaşte prin aceea că îmi oferă senzații duble"[28]. Într-un anume fel, el pipăie şi este pipăit, vede şi este văzut, aude şi este auzit. Dubla intenționalitate,

---

[24] *Ibidem*, p. 265.

[25] *Ibidem*.

[26] „Corpul este mijlocul nostru general prin care avem o lume. Uneori el se mărgineşte la gesturile necesare păstrării vieții şi, în paralel, pune în jurul nostru o lume obiectivă; alteori, operând cu gesturile prime şi trecând de la sensul propriu la sensul lor figurat, el manifestă prin intermediul acestora un nucleu nou de semnificativitate: este cazul pentru deprinderile motrice, asemeni dansului. (...) Deprinderea este dobândită şi corpul a înțeles atunci când el se lasă pătruns de o semnificație nouă, când şi-a asimilat un nou nucleu semnificativ." (*Ibidem,* pp. 186-187).

[27] „ Experiența corpului ne determină să recunoaştem o impunere a sensului care nu este aceea a unei conştiințe constitutive universale, un sens care aderă la anumite conținuturi. Corpul este nucleul semnificativ care se comportă ca o funcție generală şi care, totuşi, există şi este accesibil bolii. Prin el învățăm să cunoaştem înnodarea esenței cu existența, pe care o vom regăsi în general în percepție." (*Ibidem*).

[28] „Corpul meu se recunoaşte prin aceea că îmi oferă senzații duble. Prin senzații duble înțeleg faptul că, în trecerea de la o funcție la alta, pot recunoaşte mâna atinsă ca fiind aceeaşi cu cea atingătoare din clipa imediat următoare." (*Ibidem,* p. 126).

specifică percepției în genere, care constituie chiar felul de a fi al deschiderii originare a omului față de lume, va fi tema privilegiată şi firul călăuzitor al gândirii dezvoltate de Merleau-Ponty în perioada de maturitate, atunci când gândul său se abate şi asupra problemelor esteticii. Totodată însă, *această structură care leagă eul de lumea sa este temeiul ultim al constituirii transcendentale* la Merleau-Ponty, care însă, după cum vom vedea, nu este o constituire în sensul tradițional al cuvântului, ci un fel de *constituire mută.*

Într-un fel, corpul nostru, prin actul perceptiv, care este nereflectat şi antepredicativ, constituie deja obiectele la care se raportează, înainte ca reflecția conştientă să intre în scenă. De aceea, transcendentalismul lui Merleau-Ponty este de o cu totul altă natură decât cel blagian şi chiar decât transcendentalismul lui Kant sau Husserl. Pentru gânditorul francez, nu intelectul este „facultatea" care constituie obiectele, ci *existența întrupată în lume* care îşi sedimentează propriile experiențe şi, pe baza lor, constituie obiectele percepției sau ale reflecției. Prin urmare, deşi termenul de „transcendental" este evitat de Merleau-Ponty tocmai pentru că are o sumedenie de conotații tradiționaliste, există o structură transcendentală prin care se constituie obiectele la care ne raportăm în genere şi, în speță, obiectele estetice: *dubla intenționalitate a relației „eu întrupat-lume".*

Dacă aşa stau lucrurile, înseamnă că, gândirea filosofului francez în genere, precum şi concepția sa despre atitudinea estetică, este caracterizată printr-un tip special de transcendentalism. Dacă transcendentalismul lui Kant este în genere numit „idealism transcendental", iar cel al lui Husserl este un „transcendentalism fenomenologic", gândirea lui Merleau-Ponty ar putea fi numită fie *„transcendentalism existențial"*, pentru că se are tot timpul în vedre aderența la situația existențială, sau *„transcendentalism somatic"*, deoarece constituirea nu are loc la nivel ideatic-intelectual, ci la nivelul conştiinței întrupate. În cele ce urmează, vom respecta opțiunea terminologică a filosofului francez de a evita folosirea termenului „transcendental" în legătură cu structura dublu intențională ce caracterizează existența în lume. Cu toate acestea, îi vom analiza *in extenso* mecanismele deoarece ea ne poate aduce un răspuns cu privire la întrebările noastre ce vizează atitudinea estetică care defineşte omul la nivel ontologic.

Pe această cale ni se revelează şi sistematicitatea ascunsă a abordării transcendental-somatice din gândirea lui Merleau-Ponty. Ea vizează surprinderea „fără rest" a existenței omului încarnat în lume, a orizontului său perceptiv antepredicativ şi a intenționalității deschiderii perceptive către lume. Ca momente ale faptului de a fi în lume, deschiderea perceptivă şi orizontul antepredicativ al existenței încarnate nu sunt nici „părți abstracte" şi nici „fenomene separate", ci contribuie împreună la configurarea existenței mundane concrete. De aceea, putem spune că gândirea filosofului francez este unitară şi sistematică, între cele două perioade ale creației sale nefiind nici o „ruptură" la nivel aporetic.

Ni s-ar putea reproşa că, în operele de maturitate, tema orizontului originar de existență al omului, acel orizont de nedeterminare şi ambiguitate care însoțeşte şi precedă orice experiență în lume, se retrage treptat din discursul lui Merleau-Ponty. Şi, într-adevăr, aceasta este impresia pe care o avem citindu-i textele târzii. Dar, dacă se întâmplă astfel, se întâmplă deoarece orizontul pre-tematic este mereu presupus. Gânditorul francez consideră rezultatele cercetărilor din *Structura comportamentului* şi din *Fenomenologia Percepției* ca „elemente" deja dobândite în vederea determinării relației intime de intenționalitate care leagă omul de lume. De aceea, chiar dacă la o primă vedere, în perioada de maturitate a lui Merleau-Ponty apare o reorientare a eforturilor filosofice, această reorientare nu este, după cum vom vedea, decât perspectivală, *topos*-ul de cercetare abordat de filosof fiind acelaşi.

3. Inserția omului în lume. Corpul ca vehicul al conştiinței în lume

Atunci când medităm asupra problemei conştiinței întrupate, aşa cum încearcă Merleau-Ponty să o surprindă analizând fenomenul percepției până la consecințele sale ultime, ne lovim, în primul rând, de reflexele de gândire care pun corpul în antiteză cu sufletul sau cu conştiința. Acesta, definit prin materialitate sau, în termeni cartezieni, prin întindere, pare a fi exact opusul conştiinței care este, în sine, existență imaterială, cogitativă şi a-topică[29]. Analizată însă dintr-o perspectivă fenomenologică, o astfel de distincție nu îşi găseşte nicicum legitimitatea. Nu am avut niciodată experiența unei conştiințe „destrupate", situate pretutindeni şi nicăieri, nici a unei percepții complet incorporale. Prin urmare, nu avem nici criteriile de ordin factic după care să putem opera o deosebire netă între gândire şi corporalitate. În cazul existenței umane, conştiința este întotdeauna o conştiință *a unui corp despre un anumit obiect*, nu o conştiință pură[30].

---

[29] Când spunem despre conştiință că este a-topică ne referim la faptul că, separată de trup, ea nu are o ancorare existențială. Conştiința pură este gândită adesea de-a lungul istoriei filosofiei ca fiind situată „nicăieri", ca un fel de conştiință divină, capabilă să fie peste tot şi nicăieri în acelaşi timp, fapt ce duce dificultăți evidente din punct de vedere logic, dificultăți pe care Maurice Merleau-Ponty le semnalează în repetate rânduri în operele sale.

[30] Spre aceste concluzii tind şi cercetările recente din neurologie şi ştiințele cogniției, unde „conştiința de sine" este derivată dintr-o conştiință a propriei stări corporale proiectată asupra unui obiect „de cunoscut" ce apare în fața conştiinței întrupate. Pentru mai multe detalii despre această teorie a constituirii sinelui din perspectiva neurologiei, a se vedea Antonio Damasio, *Self Comes to Mind. Constructing the*

Dintr-o astfel de perspectivă, departe de a fi un simplu „accesoriu", corpul nostru, în calitate de „vehicul al conştiinţei", este punctul nostru de inserție în lume fără de care nici o trăire conştientă nu ar fi posibilă. Tocmai de aceea, el are un fel de a fi diferit de acela al celorlalte lucruri pe care le percepem şi ne însoţeşte cu necesitate în fiecare situație[31]. „Pentru o vietate, a avea corp, înseamnă a se alătura unui mediu bine definit, a se confunda cu anumite proiecte şi a se angaja în mod continuu în acțiune"[32]. Pe scurt, corpul nostru este „punere în perspectivă" echivalentă cu o restricționare a posibilităților nelimitate pe care le-ar avea o conştiință pură sau, mai exact, o perpetuă punere într-o situație existențială a conştiinței încarnate[33] care ne oferă posibilitatea de a percepe, a gândi şi a acționa. De aceea, facticitatea noastră este o facticitate corporală, raportarea noastră la lume este, în acelaşi timp, raportare a corpului nostru la lume.

Prin inserția corporală în lume, omul este pus, încă de la început, într-un orizont pre-definit, întotdeauna deja format la nivel intențional preconştient. Astfel, orizontul general al lumii poate fi gândit ca o întretăiere a orizontului perceptiv individual şi a aşa-numitelor „orizonturi interioare" ale obiectelor pe care le avem în față. Dacă ne gândim la modul în care percepția are loc, înainte de a ne fixa atenția pe un anumit obiect, atunci când nu privim efectiv nimic, ci doar „ne pierdem în peisaj", avem de-a face cu un orizont nedeterminat în care „granițele" lucrurilor se întrepătrund până la confuzie şi fără de care vizarea intențională a unui anumit lucru nu ar putea fi posibilă. Din acest orizont ne obținem noi „reperele" unei vizări perceptuale explicite şi în el ne putem mişca, putem evita obstacole şi ne putem orienta, fără să vizăm de fiecare dată lucrul depăşit sau evitat. Spre exemplu, când ne deplasăm prin propria noastră casă cu intenția de a merge în bucătărie, ne mişcăm în orizontul nedeterminat al

---

Conscious Brain (Pantheon Books, New York, 2010) sau traducerea românească efectuată de Doina Lică şi apărută sub titlul *Sinele. Construirea creierului conştient* (Editura Humanitas, Bucureşti, 2016).

[31] „Corpul meu este perspectiva mea asupra lumii şi de aceea nu poate fi , pentru mine, doar un alt obiect sau fapt contingent al lumii. Din contră, el constituie un fel câmp de fundal al necesității perceptuale, pe baza căruia adevăratele contingențe senzorio-motoare apar ca fiind contingente." (Taylor Carman, *Merleau Ponty*, Routledge, Londra, 2008, p. 82).

[32] Merleau-Ponty, *Fenomenologia Percepției, ed. cit.*, p. 115.

[33] „Exact în clipa în care trăiesc în lume, în care sunt pentru proiectele mele, pentru ocupațiile mele, prietenii, amintirile mele, pot să închid ochii, să mă întind, să-mi ascult sângele bătând în urechi, să mă cufund în plăcere sau în durere, să mă închid în această viață anonimă care îmi susține viața personală. *Tocmai pentru că se poate închide față de lume, corpul meu este şi ceea ce mă deschide spre lume şi mă pune în situație.*(*subl. n.*)" (*Ibidem*, p. 207).

percepției, format la întretăierea orizonturilor interioare ale lucrurilor, fără a viza obiectele aflate în calea noastră în mod expres şi urmărind doar scopul concret pe care-l avem în minte. Deschidem uşa de la cameră şi ne eschivăm pentru a nu lovi colțul patului cu degetul mic de la picior în mod aproape automat tocmai pentru că, într-un anume fel, percepția noastră „periferică" surprinde orizontul patului în mod neobiectual ca un „ceva e trebuie ocolit". Astfel, corpul nostru, obişnuit cu spațialitatea propriei locuințe, are un acces direct, nemediat de gândire, la lume. Într-un fel, el „are lumea sa şi o înțelege fără să fie nevoie să treacă prin «reprezentări», fără a se subordona unei «funcții simbolice» sau «obiectivante»"[34]. În aceasta constă ceea ce am putea numi *spontaneitatea percepției corporale*, care este momentul său antepredicativ şi pre-obiectual. Noi nu vizăm obiecte definite, constituite ca atare în conştiință, ci, cel puțin într-un prim moment, obiecte nedeterminate ce-şi caută determinarea. Acest orizont de nedeterminare obținut din ansamblul orizonturilor interioare ale ființărilor intramundane, ne oferă lumea în calitate de „orizont latent al experienței noastre, prezent (...) fără încetare, înaintea oricărei gândiri determinate" cu care comunicăm prin intermediul corpului propriu[35].

Ce se întâmplă însă atunci când vizăm în mod efectiv un lucru? Fixându-ne atenția asupra sa, noi îl transformăm, în mod automat, în obiect, adică începem să-l constituim ca atare în planul conştiinței, fără a înțelege încă, prin aceasta, un efort al conştiinței reflexive. Odată vizat, lucrul îşi ascunde propriul său orizont interior, pe care-l vizam în spontaneitatea trăirii în orizontul primordial al lumii, şi „îşi întoarce fața" spre noi, se pune în perspectivă şi se formează *ca obiect perceptiv*. Astfel, orizontul interior al lucrului *se sedimentează* într-un obiect perceput. Orizontul său nedeterminat şi intangibil se „condensează" într-un obiect anume, cu formă proprie şi proprietăți felurite. În acelaşi timp însă, restul obiectelor din jurul lui, împreună cu care el face un „sistem" sau un „ansamblu", se retrag şi „se orizontalizează", cufundându-se într-un fundal nedeterminat al percepției[36]. Lucrul vizat „se profilează" ca obiect tocmai la întretăierea orizonturilor interioare ale celorlalte lucruri care, deşi se retrag, ne rămân la dispoziție ca orizonturi implicate în formarea obiectului pe care-l fixez în mod explicit cu privirea.

---

[34] *Ibidem*, p. 180.

[35] *Ibidem*, p. 126

[36] „Obiectele formează un sistem în care nici un element nu se poate remarca fără a le ascunde pe celelalte. Orizontul interior al unui obiect nu poate deveni obiect fără ca obiectele înconjurătoare să devină orizont, iar vederea este un act cu două fețe.(...) Îmi sprijin privirea pe un fragment de peisaj şi el se însufleţeşte şi se desfăşoară, iar celelalte obiecte se retrag înspre margini şi adorm, fără însă a înceta să fie prezente." (*Ibidem*, p. 100).

Aşadar, în virtutea inserției existenței corporale într-o lume naturală, formată din corpuri cu orizont interior, omul percepe în mod necesar perspectival. El percepe un anumit lucru corporal, dintr-un anumit punct mobil al lumii, care este propriul corp, şi într-un anumit orizont configurat dinamic în jurul acestuia. De aceea, corpul este cel de de-al „treilea termen”[37], întotdeauna prezent în mod implicit într-o structură „obiect vizat-orizont latent”[38]. Caracterul implicit al prezenței corporale este dat tocmai de faptul că orice percepție este o des-centrare a propriului orizont existențial, o „transpoziționare” a omului în lucrul perceput[39]. Tocmai de aceea, corpul meu poate fi definit ca „sistem gata făcut de echivalențe şi de transpoziții senzoriale”[40], aşa cum în alt plan epistemologic, dar tot la nivel preteoretic, categoriile abisale ale lui Lucian Blaga erau definite, după cum am văzut, ca set de „transpoziții conceptuale”[41].

Fixând cu privirea patul din camera mea, la întretăierea orizonturilor interioare ale celorlalte lucruri din orizontul meu perceptiv şi „locuind” patul prin vedere, eu „simt” în acelaşi timp, orizonturile celorlalte lucruri cum „împing” patul în propria-i formă pentru a ieşi din nedeterminarea pe care o avea atunci când mă deplasam spre bucătărie cu gândul de a-mi face un ceai. Practic, patul este „format” nu numai prin vizarea mea expresă, ci şi prin nedeterminarea care-l înconjoară şi se constituie ca orizont al celorlalte lucruri din încăpere. Drept urmare, dintr-un anume punct de vedere, întretăierea de orizonturi latente ale lucrurilor din care este format orizontul meu perceptiv este cea care contribuie la ascuțimea muchiilor lucrului vizat, *împreuna cu actul meu perceptiv*. Cu alte cuvinte, intenționalitatea percepției nu este unidirecțională, ci avem întotdeauna un „recul” ce vine dinspre lucruri si care prefigurează constituirea perceptivă.

Abia luând în seamă aceste considerații putem surprinde mai exact sensul acelei „duble intenționalități” a percepției despre care vorbeam mai devreme. Ea este tocmai structura cufundării conştiinței încarnate în obiectul percepției. Atunci când fixăm cu privirea un obiect, noi efectuăm o transpoziție – privirea noastră, orientată spre obiectul intențional, „trece” oarecum de cealaltă parte a corpului nostru şi începe a sălăşlui, de-a lungul întregului act de vizare perceptivă, în obiectul perceput. „Poziția obiectivă” în care ne aflăm cu corpul nostru cedează locul „poziției” lucrului perceput. De aceea, în măsura în care orice percepție este „cufundare în obiect”[42], lucrul „mă vizează” în aceeaşi măsură în care, şi eu, la rândul meu, îl vizez. El devine centrul orizontului meu existențial şi singurul

---

[37] *Ibidem*, p. 134.

[38] *Ibidem*, p. 100.

[39] „A privi un obiect înseamnă a veni să-l locuieşti şi să observi din interiorul lui toate celelalte lucruri, în funcție de fața pe care o întorc spre el.” (*Ibidem*, p. 100).

[40] *Ibidem*, p. 285.

[41] Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, *ed. cit.*, p. 125.

[42] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, *ed. cit.*, p. 100, p. 288.

element care mă oprește să nu mă pierd în totalitate în obiectul perceput este tocmai corpul meu care, în mod preobiectiv, se interpune între mine și el, profilând un ecart ce nu va putea fi nicicând anulat.

Tocmai de aceea spune Merleau-Ponty că „vederea este prepersonală”[43] și, în același timp, „gândire supusă unui anumit câmp”[44]. Ea vine înainte de conștiința faptului că *eu*, ca persoană conștientă de propriile mele trăsături de caracter, sunt cel care privesc și mă gândesc la determinațiile obiectuale ale unui lucru. Ea vine înaintea intrării în scenă a conștiinței reflexive și înaintea transformării mele într-un „subiect” care percepe un „obiect” inert. Dacă vederea este gândire, ea este o „gândire corporală”, care se raportează antepredicativ la orizonturile interioare ale lucrurilor din fundal și, pe baza acestei raportări, constituie, înaintea oricărei judecăți pe care o putem emite, obiectul vizat ca „lucru în carne și oase”. În virtutea dublei intenționalități de care este definită percepția și a caracterului său prepersonal, „obiectele” privite nu își întorc doar o față către privitor, așa cum spune geometria perspectivală. Întrucât au un „orizont interior” ce se condensează în actul privirii la întâlnirea cu restul orizonturilor interioare din ansamblul ambiental în care mă aflu, lucrurile pot fi vizate ca întreguri, nu doar ca fațade. Punerea în perspectivă nu „încurcă” percepția tocmai pentru că, în percepție, noi ne transpoziționăm și ne cufundăm în obiectul perceput, lăsând orizonturile interioare ale obiectelor din jurul său să-i dea formă. Privind un lucru și „coborând” de-a lungul „firelor intenționale” în el, observ că orizontul din jurul său mă vizează, oarecum, și pe mine, ca existență întrupată, care se între-pune între lucruri și el.

Pentru a înțelege însă constituirea orizontului originar de existență al omului în viziunea lui Merleau-Ponty, mai trebuie să luăm în calcul și faptul că, în măsura în care pune omul într-o situație existențială, corpul, prin reflexele sale, și percepția, prin experiențele pe care ni le oferă, *„fundamentează definitiv un punct al timpului care solicită recunoașterea tuturor celorlalte”*. Ni se revelează astfel faptul că lumea, ca „orizont latent al experienței noastre” format la întretăierea orizonturilor interioare ale lucrurilor, este totodată un orizont temporal. De aceea, și orizonturile pe care le conține au o dimensiune temporală, nu doar una spațială. În ele sunt sedimentate, pe lângă percepția actuală și niște experiențe „abia trecute” – care pot deschide întregul orizont al trecutului personal –, precum și un orizont al „viitorului imediat”, care poate deschide o avalanșă de dorințe sau de proiecții evenimențiale ce formează orizontul generic al viitorului. Astfel, percepția însăși deschide spre o „lume istorică” în care obiectul percepției este în mod necesar prins.

---

[43] *Ibidem*, p. 265.
[44] *Ibidem*.

Dacă aşa stau lucrurile, înseamnă că, prin dublul orizont de retenţie şi protensie deschis de percepţia prezentă[45], se întrevede un alt strat al lumii, cel istorico-cultural, care însoţeşte întotdeauna aşa numita lume naturală şi asupra căruia ne vom opri mai pe îndelete la locul potrivit, când vom vorbi despre constituirea obiectului estetic. Pentru moment, însă, este suficient să spunem că această deschidere către o lume culturală este dată de un fel de „memorie corporală" prin care corpul nu numai că este o proiecţie a conştiinţei în natură, ci, prin obiceiurile sale, este şi o proiecţie a conştiinţei în cultură[46]. Tabieturile noastre nu sunt nimic altceva decât reflexe ale corpului nostru în amintirea unor satisfacţii trecute şi care trădează mai mult decât simpla percepţie momentană. Orice artefact trezeşte în noi această memorie corporală astfel încât, în mod nereflectat, ne raportăm la o cană ca la un ustensil şi la un tablou ca la o operă de artă. Istoria noastră personală ne însoţeşte în fiecare act perceptiv şi, tocmai de aceea, reflexele noastre condiţionate istoric de experienţa trăită ca membri ai unei lumi culturale, ca şi percepţia, în calitate de perpetuă raportare la prezent deschisă spre un orizont temporal mai vast, sunt modalităţi originare de raportare la lume şi „modalităţi ale unei vederii preobiective"[47]. În această calitate, ele deschid calea spre o surprindere în discursul filosofic a orizontului originar şi nedeterminat de existenţă al omului.

Acum trebuie însă să lămurim aceste noţiuni stranii ale unei „memorii corporale" sau ale unui „gândiri corporale" pentru a avea înaintea ochilor ideea de corp pe care Merleau-Ponty o foloseşte. După cum ne putem da seama până în acest moment, corporalitatea ca „vehicul" al existenţei în lume, este un vehicul în dublu sens. El, pe de o parte, ne „transpoziţionează" într-o lume naturală, făcându-ne ca, în cadrul actului perceptiv, să ne cufundăm în obiectul perceput, şi, pe de alta, ne ajută să „ne mişcăm" într-o lume culturală şi să ne „apropriem"

---

[45] „Prezentul ține încă în mână trecutul imediat, fără a-l afirma ca obiect, iar trecutul imediat reține în același fel momentul care l-a precedat, timpul fiind în întregime reluat și perceput în prezent. Același lucru se întâmplă cu viitorul apropiat, care va avea orizontul lui de iminență. Cu diferența că, în cazul trecutului meu recent, am și orizontul de viitor care îl înconjura, am deci prezentul meu efectiv ca trecut al acestui viitor. Astfel, grație unui orizont dublu de retenție și protensie prezentul meu poate înceta să mai fie un prezent de fapt - antrenat și distrus cu repeziciune în scurgerea duratei – și devine un punct fix, care poate fi identificat într-un timp obiectiv." (*Ibidem,* 101-102).

[46] „Conștiința se proiectează într-o lume fizică și are un corp, tot așa cum ea se proiectează într-o lume culturală și are obiceiuri, pentru că ea nu poate să fie conștiință decât dacă manevrează semnificațiile date în trecutul absolut al naturii sau în trecutul său personal și, pentru că orice formă de viață tinde spre o anumită generalitate, fie cea a obișnuinței, fie cea a funcțiilor noastre corporale." (*Ibidem*, p. 176).

[47] *Ibidem*, p. 112.

propria istorie personală. De aceea, nu poate fi vorba despre un corp în sensul obiectiv al termenului, ci într-un sens fenomenologic pe care urmează să-l devoalăm.

4. Corp obiectiv şi corp fenomenal. Ființa în lume şi schema corporală

4.1. Ideea de corp fenomenal

Principala dificultate în înțelegerea modului în care Maurice Merleau-Ponty gândeşte ideea de corp este aceea că, în mintea noastră, corporalitatea este o trăsătură strâns legată de materialitatea lucrurilor pe care le întâlnim în lume. Din această perspectivă, corpul este partea noastră „materială", „obiectivă", care poate fi văzută şi arătată cu degetul şi care, prin natura ei, se înrudeşte cu restul obiectelor din lume. Cu alte cuvinte, reflexele noastre de gândire ne spun că corpul este, ca şi restul obiectelor pe care le întâlnim în lume, o *res extensa*.

Din perspectivă fenomenologică însă, corpul propriu nu este niciodată un simplu obiect material printre restul obiectelor materiale din lume. Noi nu ne „căutăm" mâinile aşa cum căutăm stiloul pentru a scrie. Corpul nostru ne este tot timpul la îndemână şi asta deoarece el nu este niciodată, pentru experiența noastră, un amalgam de organe şi oase strâns laolaltă de un țesut epidermic[48], ci chiar manifestarea propriei noastre existențe. Cu alte cuvinte, *corpul nostru nu este niciodată un corp obiectiv, ci la unul fenomenal*[49], ceea ce înseamnă că el nu ni se prezintă niciodată, ca un „în sine", dar nici ca un „pentru sine" pur. Dacă ar fi să gândim în aceşti termeni hegelieni, corpul nostru ar trebui gândit ca punctul în care în-sinele şi pentru-sinele coincid, anume un fel de *spirit*, însă nu un „spirit absolut", ci unul gândit în mod fenomenologic.

La o primă vedere, distincția astfel apărută, între un corp obiectiv şi unul fenomenal, s-ar putea suprapune distincției pe care limba română, la fel ca alte limbi indo-europene, o face între corpul neînsuflețit şi corpul însuflețit. Preferăm însă să nu folosim noțiunea de „trup" în cercetarea de față din două motive principale. În primul rând, pentru a evita eventualele sedimentări teologice de sens pe care acest cuvânt le-a acumulat prin faptul că a intrat în limba română pe

---

[48] „Corpul întreg nu poate fi pentru mine o asamblare de organe juxtapuse în spațiu, ci îl posed într-un fel «global»." (*Ibidem*, p. 131).

[49] „Nu ne mişcăm niciodată corpul obiectiv, ci corpul fenomenal, iar acest lucru nu este un secret, de vreme ce corpul nostru se îndreaptă spre obiectele care pot fi sesizate şi percepute în calitate de putere a unora sau altora dintre regiunile lumii." (*Ibidem*, p. 140).

filieră slavonă în contextul traducerii Bibliei ortodoxe[50]. În al doilea rând, orice distincție dintre corpul neînsuflețit şi cel însuflețit presupune o dihotomie a trupului cu sufletul pe care noi tocmai că vrem să o ocolim[51]. Pentru a gândi corpul fenomenal aşa cum o face gânditorul francez, trebuie să suspendăm orice urmă a acestei separații şi să gândim tocmai coincidența celor doi termeni prin faptul că „corpul fenomenal" este, prin definiție şi în acelaşi timp, „corp însuflețit" şi „suflet incorporat".

În aceste coordonate, ceea ce Merleau-Ponty numeşte „corp obiectiv" este *corpul văzut ca obiect de către conştiința reflexivă*, o abstractizare şi o judicativizare a experienței noastre factice, pe când „corpul fenomenal" este *corpul trăit sau experimentat ca fenomen de către conştiința antepredicativă.* Dacă aşa stau lucrurile, înseamnă că corpul fenomenal trebuie gândit ca „putere a unei anumite lumi"[52], ca δύναμις, ca „putință de săvârşire", care este întotdeauna posibilitate de acțiune şi, totodată, posibilitate de început, de în-ființare şi de întemeiere. Cu alte cuvinte, în corpul nostru se găseşte *începutul*, *temeiul* şi *ctitorirea* existenței noastre în lume. El este acel ceva prin care lumea capătă ființă şi se impune pe sine ca fiind ceva mai degrabă decât nimic. Fără corp, omul însuşi, laolaltă cu lumea lui, nu ar exista şi, tocmai de aceea, într-un anume fel, corpul este *originea experienței mundane*, acel ἀρχή care, tocmai pentru că stă la începutul oricărei experiențe, cel mai adesea este pierdut din vedere şi niciodată nu poate fi rostuit în orizontul conştiinței până la capăt.

Apare astfel, o „nedeterminare constitutivă" a ființei în lume, care face ca omul să fie o ființare ambiguă prin excelență. Pentru că este punctul de coincidență a două naturi diferite, omul este, în acelaşi timp, o ființare spațială, poziționată în orizontul lumii naturale, şi o ființare temporală, poziționată în orizontul lumii culturale. Întrucât este un corp printre corpuri, el nu poate fi gândire pură care gândeşte în domeniul generalului dar, în măsura în care are un orizont temporal deschis şi nedeterminat, nu este nici individualitate pură. Contopirea acestor extreme în ceea ce am numit „orizontul originar de existență al omului" deschide calea spre o abordare meontologică a gândului filosofului francez, care

---

[50] În Biblia de la Bucureşti (1688), cuvântul *trup*, împrumutat din limbajul bisericesc slavon, a fost folosit pentru a traduce grecescul σάρξ, respectiv latinescul *caro*, cuvinte ce desemnau *carnea* în cel mai concret sens posibil. Ulterior, exegezele ortodoxe în limba română au început să facă distincția dintre corp şi trup, însă este o distincție artificială. În limba vorbită, expresii precum „trup şi suflet" ne arată că trupul încă nu este gândit decât prin opoziție cu sufletul, lucru pe care tocmai că vrem să îl ocolim.

[51] Acest lucru se vede mai pregnant în faptul că limba română are expresia „*a fi trup şi suflet pentru cineva*", care ne arată că distincția dintre *trup* şi *corp* nu este dusă până la capăt.

[52] *Ibidem*, p. 141.

pune accentul pe neconstituirea esențială la nivel spațio-temporal a existenței în lume pornind de la ideea de „corp fenomenal".

4.2. Corpul fenomenal și dublul anonimat al existenței în lume

Luând în considerare observațiile tocmai făcute, vedem că *corpul nu este niciodată „complet constituit"*[53], el având întotdeauna și în mod necesar „regiuni de tăcere"[54] sau zone de inefabilitate. Există, în corpul nostru fenomenal, gândit ca δύναμις și ἀρχή, ceva de ordin meontologic, un curent de neființă care-l face să se ascundă mereu în spatele actelor sale, așa cum originea este ascunsă de lucrurile originate. Deficitul de constituire al corpului fenomenal nu este însă unul accidental, ci este marcat de o pregnantă necesitate, de vreme ce neconstituirea oferă existenței corporale în lume capacitatea de a fi deschisă atât în sens spațial, cât și în sens temporal. Cu alte cuvinte, deschiderea către lumea naturală și către lumea culturală este posibilă tocmai pentru că „existența corporală nu se bazează niciodată pe sine [și] este întotdeauna muncită de un *neant activ* (*subl.n.*)"[55].

Întrucât existenței umane încarnate îi lipseşte plenitudinea unui lucru, întrucât este un *neant activ străbătut de un curent de neființă*, ea are posibilitatea de a se pune în situație, de a *ec-sista*. Întrucât „propria mea substanță fuge de mine în interior și întotdeauna se schițează o intenție"[56], eu locuiesc de fiecare dată lucrul spre care privesc și, astfel, „stau în afara mea". Acest impuls imperios de a-mi centra orizontul de existență în lucrul la care privesc mai degrabă decât în mine însumi este motivul pentru care corporalitatea mea, ca „stâlp al lumii", este mereu lăsată oarecum în urmă, deși ea „stabilește primul meu pact cu lumea"[57].

La nivelul orizontului pre-personal de existență, aderența noastră la lume, întemeiată prin corpul fenomenal sau prin conștiința corporală, este una pe cât de solidă, pe atât de ambiguă și nedeterminată. În acest *topos* originar, în care lucrurile se orizontalizează, iar orizonturile lor interioare se întretaie pentru a forma fundalul conștiinței noastre, sunt „*condamnat la ființă* (*subl. n.*)"[58]. Nu pot percepe nimicul însuși, adică nu pot vedea neconstituirea ca neconstituire, tocmai fiindcă orice vizare, după cum am văzut, este ieșire din nedeterminarea originară prin forța cu care orizonturile interioare ale lucrurilor nevizate împing în formă

---

[53] „În măsura în care vede și atinge lumea, corpul meu nu poate fi văzut sau pipăit. Corpul este condiția de existență a obiectelor și de aceea el nu este niciodată un obiect, nu este niciodată «complet constituit»." (Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia Percepției*, *ed. cit.*, p. 125).

[54] *Ibidem*, p. 115.

[55] *Ibidem*, p. 207.

[56] *Ibidem*.

[57] *Ibidem*, p. 208.

[58] *Ibidem*.

ceea ce eu vizez în mod explicit. De aceea, de fiecare dată când ne propunem să vizăm – prin gândire sau prin percepţie – nimicul, cădem de îndată în fiinţă şi îl ipostaziem, îl substanţializăm, şi îl înfiinţăm. „Neantul activ" care îmi munceşte existenţa în lume, deschiderea mea intenţională către lume, mă face să caut a ipostazia orice îmi cade sub priviri pentru a-mi oferi un temei perceptiv sau cogitativ propriu pe baza căruia pot începe să „construiesc" percepţiile sau gândurile.

Amintindu-ne cele discutate în paragraful anterior, putem observa că profilarea perspectivală a obiectelor percepţiei sau, în termenii lui Merleau-Ponty, „structura obiect-orizont" este cea care, în mod automat, în-fiinţează fiinţa şi configurează fiinţarea în fiecare act perceptiv. În calitate de structură fundamentală a conştiinţei noastre, ea este cea care ne pune în imposibilitatea de a vedea nimicul de care suntem străbătuţi. Nimicul este non-obiectualul perpetuu, restul de neconstituire din inima oricărui lucru, şi, tocmai de aceea, nu poate fi vizat intenţional. În măsura în care dubla intenţionalitate ce caracterizează existenţa corporală presupune structura obiect-orizont", există în mine o putere „fără nume (...) prin care sunt condamnat la fiinţă"[59]. Această *putere anonimă* regăsită în corpul meu este cea care constituie, „fără complicitatea mea"[60] orizontul originar, prepersonal şi ambiguu al existenţei de la care orice raportare conştientă la lume trebuie să plece. Încercând să-mi descriu fenomenologic percepţia, surprind un „flux anonim, un proiect global în care nu există încă «stări de conştiinţă» şi cu atât mai puţin calificări de orice fel"[61]. Dacă aşa stau lucrurile, înseamnă că anonimitatea noastră prereflexivă este cea care oferă preferinţa pentru fiinţă şi pentru constituire care, chiar şi când încerc să o ignor, se impune cu o forţă căreia trebuie să îi cedez.

Sensul mai adânc al acestui fenomen care, după cum vom vedea în finalul lucrării, poate fi pus în legătură cu Fondul Anonim blagian este intim legat de structura dublu intenţională a deschiderii către lume. Omul „suferă" de povara unui dublu anonimat, în măsura în care nu se poate raporta la sine nici în termenii generalităţii absolute, nici în termenii individualităţii absolute[62]. În măsura în care corpul există într-un orizont de nedeterminare, „viaţa mea trebuie să aibă un sens pe care nu eu îl constitui"[63] şi care mă pune în imposibilitatea de a vieţui, în egală măsură, într-o lume „pur cogitativă", marcată doar de universalitatea gândirii, sau într-o lume pur concretă, marcată de individualitatea unei senzaţii pure. Eu nu

---

[59] *Ibidem*.
[60] *Ibidem*.
[61] *Ibidem*, p. 505.
[62] „Fiecare dintre noi trebuie să fie în acelaşi timp un anonim în sensul individualităţii absolute şi un anonim în sensul generalităţii absolute. Fiinţa noastră în lume este purtătoarea concretă a acestui dublu anonimat." (*Ibidem*, p. 521).
[63] *Ibidem*.

sunt nici persoană în genere, nici individ absolut, ci împărtăşesc un fundal de nedeterminare – care este lumea – cu toţi semenii mei şi cu toate celelalte fiinţări intramundane. Drept urmare, sursa dublului anonimat cu care este stigmatizată existența în lume este dată de orizontul originar antepredicativ în care fiecare dintre noi vieţuieşte şi care, într-un mod ciudat, ne oferă, în acelaşi timp, *ancorare în* şi *deschidere către* lume.

4.3. Ancorarea corporală în lume şi intenţionalitatea prereflexivă

Având în cuget faptul că fiinţa noastră este străbătută de un *neant activ* care ne pune într-o perpetuă neconstituire şi într-un dublu anonimat, observăm că existența corporală, nefiind niciodată de sine stătătoare, are tot timpul nevoie de o *ancorare în lume*. Întrucât nu atingem niciodată deplinătatea şi odihnirea în sine a unui lucru, întrucât suntem definiţi la nivel ontologic de un dezechilibru originar care face ca, după expresia citată mai sus, substanţa noastră să fugă întotdeauna de noi, trebuie să oferim o oarecare greutate existenţei noastre prin raportare la lucruri şi la semeni. De aceea, spune Merleau-Ponty, suntem întotdeauna legaţi de lucrurile din jurul nostru prin mii de „fire intenţionale" care definesc situarea noastră în lume şi care constituie o formă de intenţionalitate prereflexivă. Aceste fire sunt cele care asigură ancorarea în lume a existenţei incorporate astfel încât eu, cu ochii fixaţi pe rândurile unei cărţi şi fiind absorbit de subiectul ei, să îmi pot întinde mâna după cana de ceai fără a o viza în mod explicit printr-un act conştient şi, totodată, fără a mă simţi, în timpul lecturii, suspendat efectiv în neant ca o conştiinţă fără corp.

Dacă aşa stau lucrurile, înseamnă că „fundalul" conştiinţei noastre, orizontul pre-personal de existență aflat la întretăierea orizonturilor interioare ale lucrurilor, este de aşa natură încât „fiecare gest, fiecare percepţie se situează imediat în raport cu o mie de coordonate virtuale"[64], chiar dinainte de intrarea în scenă a conştiinţei reflexive. Firele intenţionale care trasează aceste coordonate sunt, în acelaşi timp, responsabile pentru caracterul fenomenal al corpului viu şi pentru familiaritatea noastră cu lumea. Prin ele noi suntem ancoraţi atât în lumea naturală, cea a obiectelor plasate în perspectivă spaţială[65], cât şi în lumea culturală a evenimentelor dispuse într-o anumită linie narativă a istoriei noastre personale[66].

---

[64] *Ibidem*, p. 167.

[65] „Aflat în faţa foarfecilor, a acului şi a sarcinilor sale familiare, subiectul nu are nevoie să îşi caute mâinile sau degetele, deoarece acestea nu sunt obiecte care pot fi găsite în spaţiul obiectiv – oase, muşchi sau nervi –, ci puteri mobilizate deja datorită perceperii foarfecilor sau a acului, scopul principial al «firelor intenţionale» care îl leagă de obiectele deja date." (*Ibidem*, p. 140).

[66] „Dacă obiectul pe care [memoria] îl construieşte nu ar mai fi încă legat prin fire intenţionale de orizontul trecutului trăit, de acest trecut aşa cum îl regăsim adâncindu-se în

Acesta este şi motivul pentru care, stând cu ochii închişi în mijlocul propriei mele camere, încă simt corpul bine poziționat pe podea, „simt" pereții la o anumită distanță de mine şi restul lucrurilor din încăpere cum mă „vizează" într-un mod tacit. Dacă nu s-ar întâmpla astfel, odată cu oprirea fluxului perceptiv, ar trebui să mă simt eliberat de propria corporalitate, plutind oarecum în neant.

Această ancorare în lume are însă, totodată, şi un aspect dinamic, care ne permite, de asemenea, să ne mişcăm cu dezinvoltură în mediile noastre familiare. Spre exemplu, atunci când mă trezesc noaptea din somn pentru a bea un pahar de apă, merg somnoros prin întuneric – pe jumătate treaz, pe jumătate orb – fără a mă lovi de lucrurile din jur şi fără a viza în mod expres, vreunul din ele prin percepție sau gândire. Firele intenționale care, la nivel pre-personal, mă ancorează în lumea mea îmi croiesc calea spre bucătărie cam în modul în care orizonturile latente ale lucrurilor nepercepute croiesc forma obiectului perceput. În acest orizont pre-personal, spațialitatea propriului corp şi fenomenalitatea lui nu este dată de o percepție directă, ci tocmai de ancorarea intențională pre-conştientă a multitudinii de fire intenționale ce țâşnesc din corpul nostru către toate lucrurile din jur şi care îmi dau coordonatele anonime ale lumii mele trăite, înainte ca gândirea să-şi fixeze propria sa spațialitate „carteziană" care are drept punct arhimedic *ego*-ul reflexiv şi judicativ.

Această ancorare în lume poate fi atestată şi din perspectivă negativă. Importanța „coordonatelor virtuale" care ne integrează în lume se observă mai ales acolo unde corpul nostru nu este fixat atât de puternic prin firele sale intenționale şi unde aderența noastră la lume este slăbită. Din acest motiv simt nesiguranța care, în mod inconştient, mă cuprinde când intru într-o clădire pentru prima oară şi parcă „îmi ia pământul de sub picioare" sau, din contră, simt acea teamă amestecată cu plăcere care mă răscoleşte când privesc cerul din vârful unui munte şi „intențiile" care leagă corpul meu de lume se pierd în infinit. Chiar şi în aceste situații însă, nu ajung niciodată să-mi ridic toate ancorele care mă lipesc de lume. Nu ajung niciodată o conştiință pură care survolează realitatea, eliberat total de orice fir intențional care mă leagă de ea, ci rămân mereu o existență întrupată, ancorată într-o anume măsură în lume.

Dacă aşa stau lucrurile, înseamnă că dublul anonimat al existenței în lume este croit de aceste coordonate virtuale pe care corpul meu le proiectează de la sine pentru a forma un orizont preteoretic în care toate distincțiile gândirii reflexive se contopesc într-o nedeterminare originară. Pornind de la această nedeterminare obțin eu posibilitatea distingerii între diversele „acte" ale conştiinței – cum ar fi cel de percepție, de gândire, de amintire sau de proiecție. Pe de altă parte însă, dacă corpul meu, în cadrul orizontului originar-nedeterminat

---

orizonturile sale şi deschizând din nou timpul, memoria şi-ar pierde specificitatea." (*Ibidem*, p. 119).

al lumii, îşi proiectează propriile intenţii către toate fiinţările din contextul ambiental şi cultural în care mă aflu, înseamnă că şi proprietatea sa „de a fi al meu" este prefigurată tot la nivel pre-personal. Cu alte cuvinte, uniunea corpului cu gândirea este prefigurată în mod nedeterminat încă de dinainte ca eu să o observ şi să mă minunez de paradoxurile pe care ea le ridică la nivelul conştiinţei reflexive. De fapt, ea este un fenomen originar care poate fi înţeles doar în contextul pe care noi am încercat să-l expunem până în acest moment şi pornind de la orizontul preteoretic al conştiinţei care oferă anonimatul primordial al existenţei în lume.

4.4. Schema corporală şi dubla intenţionalitate a fiinţării în lume

Luând în considerare aceste observaţii, putem înţelege, în sfârşit conceptul lui Merleau-Ponty de *schemă corporală*, cu ajutorul căruia gânditorul francez „respinge toate teoriile tradiţionale privitoare la rolul corpului în percepţie"[67] . Toate firele intenţionale care ne leagă de obiectele din orizontul nostru şi ne ancorează corpul în lume contribuie şi, în acelaşi timp, au la bază o anumită constituire schematică şi prediscursivă a limitelor propriului nostru corp şi a posibilităţilor sale de acţiune. Aşa cum „simt" peretele la o oarecare distanţă de mine, la fel îmi simt limitele propriului corp atunci când mă întind peste birou pentru a ajunge la un pix. Aceste ajustări ale poziţiei corporale, făcute în mod inconştient, prin care eu „navighez" în orizontul existenţei mele pentru a-mi îndeplini sarcinile concrete, au la bază ancorarea corpului în mediu cu ajutorul miilor de coordonate virtuale şi fire intenţionale prin care sunt pus într-o situaţie sau alta. În virtutea dublei intenţionalităţi, fiecare „fir intenţional" ajută la fixarea mea în lume, dar şi la fixarea spaţialităţii propriului meu corp, la fel cum fiecare obiect ambiental contribuie atât la orizontul percepţiei mele, cât şi la perceperea propriei mele poziţii în cadrul acestuia. Datorită dublei intenţionalităţi, există o determinare reciprocă a poziţiei mele în lume şi a poziţiei fiinţărilor intramundane în raport cu mine care este oarecum „rezumată" la nivel preconştient în schema corporală. Nu avem, aşadar, de a face cu o spaţialitate carteziană, definită de un sistem static de coordonate, ci cu o spaţialitate dinamică în care centrul de greutate şi punctul arhimedic este configurat în fiecare clipă de dubla intenţionalitate a percepţiei.

Din această perspectivă, înţelegerea ideii de „schemă corporală" este, pentru gândirea lui Merleau-Ponty, la fel de importantă ca înţelegerea schematismului transcendental kantian. Pentru un ins familiarizat cu istoria filosofiei, ideea de „schemă corporală" face trimitere în mod instant la schematismul

---

[67] Tailor Carman, *Merleau Ponty*, *ed. cit.*, p. 79.

kantian al imaginației[68] și la diferența care apare între conceptul de „schemă" și cel de „imagine" sau „reprezentare". Schema, atât la Kant, cât și la Merleau-Ponty, nu este o reprezentare conștientă a conceptului sau a corpului propriu. Din contră, ea este doar o prefigurare non-reprezentațională, o „coagulare" a mai multor tușe intenționale grosiere care ne oferă un pre-sentiment al propriei spațialități. Așa cum, la Kant, materialul senzorial era schematizat în imaginație pentru a i se putea aplica categoriile intelectului, pentru Merleau-Ponty, schematismul are loc la nivel corporal și este necesar în vederea constituirii oricărei apercepții de sine.

Dacă ar fi să transpunem discuția în termenii artei, diferența dintre imagine și schemă este asemănătoare cu cea dintre tabloul finisat și prima schiță ce iese de sub creionul pictorului: deși schița este o formă palidă și nedeterminată a operei finite, ea este necesară în vederea ajungerii la tablou. La fel, schema corporală nu este imaginea pe care ne-o putem reprezenta în fața conștiinței reflexive când ne gândim la propria înfățișare, ci acele limite grosiere desenate de firele intenționale care ne ancorează în propriul orizont de fiecare dată când percepem și ne mișcăm în lumea noastră și care stau la baza oricărei „apercepții de sine" venite dinspre activitatea noastră cogitativă.

Din această perspectivă putem înțelege cele două definiții pe care Merleau-Ponty le oferă schemei corporale. Ea este, pe de o parte, „un *rezumat* al experienței noastre corporale, capabil să dea un comentariu și o semnificație interoceptivității și proprioceptivității momentului"[69] și, pe de alta, „conștientizarea globală a situației mele în lumea intersenzorială"[70]. Ca „rezumat" al experienței noastre trăite, schema corporală este o reluare și o interiorizare a istoriei personale, capabilă de a oferi coerență și persistență experienței și, în același timp, de a prefigura o „istorie personală" care individualizează fiecare existență în lume. În această schemă corporală, diferitele „canale senzoriale" se contopesc într-o singură experiență perceptivă unitară și, astfel, devin, într-un sens prediscursiv, „ale mele". Ne aflăm așadar în fața unui tip de „apercepție" diferit de cea care apare în celebrul „eu gândesc" kantian. Din perspectivă fenomenologică, ancorarea noastră în lume și siguranța faptului că, în clipa de față, *eu* sunt cel ce percepe, nu este dată de un act conștient al *cogito*-ului, ci de faptul că, sunt conștiință încarnată, pusă întotdeauna într-un orizont spațio-temporal, pe care-l am deja prefigurat în mod latent și în care firele intenționale

---

[68] *Ibidem*, pp. 102-111; Lawrence Hass, *Maurice Merleau-Ponty's Philosophy*, Indiana University Press, Indianapolis, 2008, pp. 85-86; Taylor Carman, *Sensation, Judgment, and the Phenomenal Field* in Taylor Carman, Mark B. Hansen, *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, pp. 69-70.

[69] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției, op. cit.*, p. 131.

[70] *Ibidem*, p. 133.

care mă leagă de restul lucrurilor sunt prefigurări ale direcțiilor şi posibilităților mele de mişcare şi percepție.

De aceea, „conştientizarea globală" dată de schema corporală, deşi nu are în vedere un obiect anume, este fundalul pe care orice fixare perceptivă sau cogitativă a unui obiect poate avea loc. Corpul fenomenal însuşi, gândit ca sistem de transpoziții senzoriale, îşi datorează fenomenalitatea unei scheme corporale care nu este nimic altceva decât „acest sistem de echivalențe, această invariantă dată nemijlocit, prin care diferitele sarcini motrice sunt transpozabile instantaneu"[71]. Dacă avem posibilitatea de a ne folosi corpul în mod automat, fără a reflecta asupra fiecărei mişcări şi deplasări, acest lucru se întâmplă deoarece schema corporală prefigurează instant fiecare posibilitate de acțiune. O astfel de prefigurare nu trebuie însă gândită ca un *a priori* în sens kantian deoarece, deşi ne este dată întotdeauna dinainte de orice experiență conştientă în lume, ea este, în acelaşi timp, formată în mod existențial, prin sedimentarea experiențelor trecute care ne ancorează în propria existență.

Din această perspectivă, putem spune că *schema corporală* este acel „schelet de sens trăit" ce oferă, le nivel prelogic, unitatea experienței noastre în lume. De aceea, ea nu este responsabilă doar de unitatea „eului" de-a lungul experienței, ci şi de unitatea obiectului perceput şi a lumii în genere. Întrucât obiectul perceput este legat de conştiința încarnată printr-o dublă relație intențională, printr-un cerc intențional, „identitatea lucrului de-a lungul experienței perceptive nu este decât un alt aspect al identității propriului corp în cursul mişcărilor de explorare, fiind de acelaşi fel cu ea"[72]. Mai mult decât atât, întrucât restul lucrurilor mundane contribuie prin orizontalizare la percepție, lumea însăşi îşi găseşte unitatea în schema corporală[73].

Aşa stând lucrurile, corpul meu, cu schema sa corporală şi coordonatele sale virtuale formate de firele intenționale ce țâşnesc spre lucrurile din jur, este „textura comună tuturor obiectelor"[74]. Aceasta este „carnea" lumii şi aici sălăşluieşte, în ultimă instanță, motivația a ceea ce Merleau-Ponty avea să numească, în scrierile sale de maturitate, „credința perceptivă". Noi suntem convinşi că ceea ce percepem este lucrul însuşi tocmai pentru că ancorarea noastră în lume prin schema corporală şi firele intenționale ce sedimentează o anumită memorie şi o anumită gândire a corpului însuşi ne oferă sentimentul că lucrurile se află în fața noastră *în carne şi oase*, nu doar ca nişte fațade sau ca nişte fantome născute din jocurile imaginației. Lumea este, pentru noi, *aici* deoarece există o „urzeală"

---

[71] *Ibidem*, p. 181.

[72] *Ibidem*, p. 230.

[73] „Cu noțiunea de schemă corporală sunt descrise într-o manieră nouă nu numai unitatea corpului, dar şi unitatea simțurilor şi unitatea obiectului." (*Ibidem*, p. 285).

[74] *Ibidem*.

primordială de intenții prefigurate anonim care învăluie toate experiențele noastre în lume şi le dă „greutate".

Datorită faptului că *schema noastră corporală* este deja constituită şi că suntem întotdeauna deja ancorați într-un orizont al lumii, „orice percepție are ceva anonim (...), reia o cunoştință pe care nu o pune sub semnul întrebării"[75]. Cu alte cuvinte, noi niciodată nu percepem lucrurile „de la zero", ci întotdeauna de la un orizont ambiguu şi nedeterminat, care este tot timpul deja constituit la nivel non-obiectual şi care este „fondul anonim" sau pre-personal al existenței noastre. Gândirea însăşi, fie cea reflexivă, fie cea corporal-perceptivă despre care vorbeam mai sus, poate fi astfel înțeleasă ca „trecerea de la nedeterminat la determinat, reluare clipă de clipă a propriei sale istorii în unitatea unui sens nou"[76].

Simpla fixare a privirii pe un anumit lucru implică, într-un oarecare sens, o gândire a lui deoarece este o aducere a sa de la nedeterminare la determinare, o sedimentare a orizontului său interior. Prin acest act are loc, pe de o parte, o scoatere a lucrului din „fondul anonim" al vieții noastre pre-conştiente, şi, pe de alta, o integrare a sa în conştiința mea perceptivă. Tocmai de aceea, pentru a înțelege mai bine felul de a fi al orizontului originar de existență al omului, ca şi deschiderea omului către lume, trebuie să încercăm să punem în lumină acest joc perpetuu al determinării nedeterminatului în care suntem prinşi de-a lungul întregii noastre existențe.

5. Gândire şi orizont antepredicativ

Dacă ar fi să punem laolaltă cele descrise mai sus, observăm trei nivele de descriere a experienței noastre în lume. Pe de o parte şi în mod originar, există un orizont antepredicativ şi nedeterminat în care suntem ancorați prin corpul nostru fenomenal şi prin firele intenționale pe care acesta le împrăştie în jurul său. Odată ce acest orizont nedeterminat este sedimentat într-o fixare perceptivă, el devine structură obiect vizat-orizont latent care, prin sedimentare, determină un lucru *ca obiect perceput.* Aici, în actul perceptiv, apare şi începutul unei gândiri care, în primă instanță, este doar gândire corporală, nu gândire reflexivă. Întrucât, pentru Merleau-Ponty, orice act de scoatere din nedeterminare este un act de gândire, vederea însăşi, ca şi restul actelor noastre perceptive, nu este nimic altceva decât „gândire supusă unui anumit câmp"[77], adică o „gândire orizontică", în care structura obiect vizat-orizont latent este păstrată. De altfel, definiția simțului

---

[75] *Ibidem*, p. 289.
[76] *Ibidem*, p. 57.
[77] *Ibidem*, p. 265.

pentru gânditorul francez este tocmai aceea a unei „gândiri supuse unui anumit orizont”[78], fapt ce face din simţire în genere un alt mod de a gândi.

Privind un peisaj fără să-mi focalizez vederea pe un anumit lucru, am în faţă un orizont de nedeterminare în care se prefigurează nişte sensuri ambigue dar care, atunci când îmi fixez privirea pe o anumită formaţie, pe un pâlc de copaci de exemplu, capătă o înfăţişare stabilă la întretăierea orizonturilor latente ale celorlalte lucruri din peisaj. Odată cu această percepţie, este determinat, la un nivel preconştient şi prepersonal, atât sensul obiectului perceput, cât şi consimţământul că *eu* sunt cel care percep, laolaltă cu convingerea că ceea ce percep se află *cu adevărat* în faţa mea. Pornind de la aceste elemente *invizibile* date odată cu ceea ce este vizibil, eu mă raportez la lucrul perceput ca la ceva real şi îl pot lua, eventual, ca temei şi pretext al gândirii mele reflexive. Pornind de la fixarea perceptivă a unui lucru, eu pot continua procesul de determinare obiectuală pe cale reflexivă, acordând lucrului perceput diverse supra-determinaţii şi incluzându-l într-o aşa-numită ordine a gândirii.

Adesea uităm însă că efortul constitutiv conştient, adică procesul prin care noi încercăm să supra-determinăm un obiect anume, dincolo de elementele vizibile sau invizibile pe care percepţia le poate oferi, nu este decât o „sedimentare a operaţiilor noastre mentale”[79] într-un „obiect gândit”. Aşa cum gândirea perceptivă determină un obiect pe fundalul unui orizont perceptiv ambiguu, şi gândirea reflexivă determină un *cogitatum* pe fundalul unei „panorame mentale”[80], care nu este nimic altceva decât „contextul conceptual” care, după cum am văzut în capitolul metodologic al lucrării de faţă, determină „genealogia” unei constituiri de tip meontologic. Dacă orizontul nedeterminat al percepţiei se sedimentează într-un obiect perceput, în cazul gândirii are loc o „a doua sedimentare”, care face ca lucrul să fie desprins din lumea concretă şi să fie depozitat într-un orizont al *cogito*-ului, ca sedimentare a unor operaţiuni mentale. Constituirea cogitativă, acea unitate dintre *cogito* şi *cogitatum* observată de Husserl în toată complexitatea structurii sale, îşi dezvăluie astfel originea şi, în acelaşi timp, caracterul alienant faţă de existenţa corporală. Odată ce lucrului perceput i se taie legăturile intenţionale antepredicative cu orizonturile interioare ale lucrurilor învecinate şi cu corpul meu fenomenal , fiind transpus într-o „lume de gânduri”, conştiinţa poate fi văzută ca un *cogito* pur, ca o gândire neîntrupată şi separată de lucrurile însele[81]. Astfel, aderenţa noastră la terenul facticităţii este anulată, făcându-şi loc atitudinea teoretică şi abstractizantă a gândirii reflexive.

---

[78] *Ibidem.*
[79] *Ibidem*, p. 167.
[80] *Ibidem.*
[81] Când ne gândim la lume, adoptăm o privire detaşată asupra acesteia: e ca şi cum ne-am retrage din ea pentru a lua în considerare faptele relevante ale situaţiei în care ne

Or, spune Merleau-Ponty, o separare a gândirii de situaţia concretă în care apare nu este niciodată posibilă până la capăt deoarece *cogito*-ul discursiv are la bază posibilitatea articulării corporale. Orice discurs presupune corporalitatea şi nu o exclude tocmai deoarece folosirea şi învăţarea limbajului presupun anumite operaţii corporale, anumite gesturi de articulare, anumite reflexe. Panorama mentală are la bază „o fizionomie a întrebărilor şi a situaţiilor intelectuale de tipul căutării, descoperirii, certitudinii”[82], în spatele *cogito*-ului vorbit a lui Descartes, adică a *cogito*-ului reflexiv, se prefigurează întotdeauna un *cogito tacit*[83], afundat în corp, care ne acompaniază orice percepţie şi care, într-un fel, se amestecă cu ea[84]. Acesta este şi motivul pentru care, „nici cuvântul, nici sensurile acestuia nu sunt constituite într-adevăr de conştiinţă”[85], ci de existenţa întrupată însăşi, printr-un fel de imitaţie perceptivă[86], care este acelaşi tip de imitaţie despre care Aristotel observa că le facilitează copiilor învăţarea primelor cunoştinţe[87]. Sensurile cuvintelor, înainte de a fi formate explicit în conştiinţa noastră ca definiţii, sunt cel mai adesea depozitate la nivelul *gândirii corporale* în calitate de *instrumente ale expresiei*, motiv pentru care folosim cel mai adesea cuvintele aşa cum folosim stiloul: fără a le viza în mod direct, ca instrumente în vederea împlinirii unei sarcini expresive şi nimic mai mult. Abia când contextul lingvistic ne este străin, noi observăm cuvintele ca atare deoarece efortul de a „decripta” fonemele străine şi a le tălmăci în propria noastră limbă implică intervenţia conştiinţei reflexive.

---

aflăm, astfel încât să putem, mai apoi, să construim o teorie sau o judecată despre acele fapte” (Eric Matthews, *Merleau-Ponty. A guide for the perplexed*, *ed. cit.*, p. 33).

[82] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei, ed. cit.*, p. 167).

[83] „Merleau-Ponty arată că ceea ce considerăm a fi sensurile noastre pur cognitive trebuie să provină printr-un semn fizic, simţit de către trup, ceea ce înseamnă, din nou, că trupul joacă un rol primordial în determinarea sensurilor.” (Daniel T. Primozic, *On Merleau-Ponty,* Wadsworth, Belmont, 2001, p. 17).

[84] „Dacă, înaintea oricărei vorbiri, nu aş fi în contact cu propria mea viaţă şi gândire, dacă în mine Cogito-ul vorbit nu ar întâlni un Cogito tacit, nu aş descoperi nici un sens al cuvintelor, fie el derivat sau neautentic.” (Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia Percepţiei, ed. cit.*, p. 470).

[85] *Ibidem.*

[86] „Am «prins» într-o bună zi cuvântul «grindină» aşa cum aş fi imitat un gest, adică (...)ascultându-l ca pe o modulare unitară a lumii sonore, deoarece entitatea aceasta sonoră se prezenta ca «ceva de pronunţat», în virtutea corespondenţei globale care există între posibilităţile mele perceptive şi cele motrice. (...) Cât despre sensul cuvântului, îl învăţ aşa cum învăţ folosirea unui instrument, văzându-l folosit în contextul unei situaţii anume.” (*Ibidem*, p. 471).

[87] Aristotel, *Poetica*, 1448b.

Dacă aşa stau lucrurile, înseamnă că tocmai „corpul nostru deschide trecerea către un gând”[88] şi că el „reprezintă prin excelență liniştea față de care este adecvat să restituim discursul, sau că reprezintă necunoscutul din care trebuie să eliberăm cunoaşterea”[89]. Pe această cale se întrevede posibilitatea unei repoziționări a existenței întrupate față de lume prin care gândirea să nu se mai raporteze la o „panorama mentală” care alienează omul de fenomenele pe care le are în față. Cu alte cuvinte, se întrevede punerea în scenă a unei gândiri care să nu mai rupă lucrul de orizontul său perceptiv şi care, astfel, să fie mai fidelă fenomenelor. Pentru o asemenea gândire, nu va mai avea loc sedimentarea multiplă a orizontului originar în lucru perceput şi a lucrului perceput în lucru gândit. În măsura în care suntem ancorați în lume şi în istorie prin propriul nostru corp, în măsura în care avem credința fermă că în fața ochilor noştri este lucrul însuşi, nu vreo fantomă de-a sa, trebuie să rămânem lipiți de această experiență fenomenală şi să gândim pornind tocmai de la ceea ce ne este dat în orizontul antepredicativ de existență – adică de la coincidența corporalității cu gândirea, de la situația noastră existențială concretă şi corporală.

Corpul gânditor devine astfel un „receptacol” o „matcă” a ideilor pe care face ca procesul de „conceptualizare” să nu mai fie o cuprindere pură prin care conştiința se înstăpâneşte asupra obiectului său, ci mai degrabă o „umplere mimetică” a unui „gol de sens” perceput de chiar privirea noastră care devine, în acelaşi timp, şi o interogație tacită[90].O astfel de „gândire întrupată”, în mod evident, se deosebeşte radical de ceea ce tradiția filosofică numeşte gândire deoarece ea nu face nici o concesie impulsului conştiinței de a sedimenta percepțiile în prejudecăți şi de a construi, pe baza acestor prejudecăți cogitative, edificii ale unui spirit separat de propria sa corporalitate şi situație existențială. Ca „fir director” al acestei gândiri întrupate va sta, aşadar, aceeaşi dublă intenționalitate specifică corpului, prin care noi afectăm şi suntem afectați în acelaşi timp de lucrurile dimprejurul nostru. Principala virtute a acestei scheme intenționale este aceea că, spre deosebire de intenționalitatea simplă a unui *cogito* care vizează un *cogitatum,* ea menține „justa măsură” între percepția gândită ca simț, deci ca „gândire supusă unui orizont”, şi limitele pe care lucrul însuşi ni le impune în mod firesc. Dacă intenționalitatea simplă are la bază ideea *conştiinței* care constituie obiectele printr-un act unidirecțional şi autonom a unui *cogito* pur,

---

[88] Claude Lefort, *Body, Flesh* în Bernard Flynn, Wayne J. Froman and Robert Vallier (eds.), *Merleau-Ponty and the Possibilities of Philosophy*, Suny Press, New York, 2009, p. 276.

[89] *Ibidem.*

[90] O bună sinteză a problemelor ridicate de gândirea corporală, precum şi a „conceptualizării tacite” poate fi găsită în Mauro Carbone, *The Thinking of the Sensible. Merleau-Ponty's A-Philosophy*, Northwestern University Press, Evanston, 2004, p. 39 *sqq.*

oarecum separat de corp şi care survolează lumea, dar nu o locuieşte, dubla intenţionalitate implică un tip de hermeneutică prediscursivă prin care privirea noastră sedimentează lucrul privit dar, în acelaşi timp, este atentă la propria sa situaţie existenţială, limitată de structura obiect-orizont. Acest *cogito tacit* sau gândire corporală este „locul ataşamentelor noastre faţă de lume, anterior oricărei vizări conştiente”[91] şi, prin urmare, poate fi pus în legătură cu schema corporală care asigură ancorarea noastră fermă în lume.

6. Dublă intenționalitate şi credință perceptivă

Faptul că ceea ce Merleau-Ponty numeşte, în cea de-a doua perioadă a creaţiei sale, „credinţă perceptivă” trebuie pusă în legătură cu structura dublu-intenţională a percepţiei corporale şi cu orizontul originar-nedeterminat al existenţei în lume se revelează prin faptul că, încă din *Fenomenologia percepţiei*, găsim nişte prefigurări conceptuale ale acestei idei. Chiar dacă nu este vorba, încă, de un concept bine definit, „credinţa în ceea ce vedem” este pusă în legătură cu câmpurile senzoriale cărora corpul nostru fenomenal le dă unitate prin schema corporală. Astfel, ea este prezentată în antiteză cu teoriile tradiţionale ale percepţiei, care introduc diverse operaţii intelectuale acolo unde, de fapt, nu există decât dubla noastră ancorare intenţională în lume[92]. Încă de atunci, „credinţa perceptivă” este gândită ca un fapt a cărui evidenţă decurge din felul de a fi al sălăşluirii noastre în lume şi din acele mii de coordonate virtuale sau „fire intenţionale” prin care vizăm, la nivel non-discursiv, lucrurile din jurul nostru şi care se diferenţiază în mod radical de celelalte credinţe ale noastre.

Un alt fapt important este acela că, tot în *Fenomenologia percepţiei*, prefigurarea uniunii perceptuale dintre ceea ce va urma să fie numit „vizibil” şi „invizibil” este pusă în scenă de Merleau-Ponty prin faptul că, prin percepţie, noi nu „cuprindem” doar lucrul, ci şi convingerea că acesta există şi, totodată, adevărul său „plenar”[93]. Evidenţa percepţiei alungă orice îndoială deoarece este

---

[91] Paul Ricoeur, *Omagiu către Merleau Ponty* în Bernard Flynn, Wayne J. Froman and Robert Vallier (eds.), *Merleau-Ponty and the Possibilities of Philosophy, ed. cit.*, p. 26.

[92] „În măsura în care are un corp şi câmpuri senzoriale, omul normal poartă cu el aceeaşi rană deschisă prin care poate pătrunde iluzia şi reprezentarea pe care o are despre lume este vulnerabilă. Credinţa în ceea ce vedem există înainte de orice verificare, iar greşeala teoriilor clasice ale percepţiei este că introduc în percepţie operaţii intelectuale şi o critică a mărturiilor senzoriale la care nu recurgem decât atunci când percepţia directă eşuează în ambiguitate.” (Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei, ed. cit.*, p. 406).

[93] „Există un act uman care dintr-o singură dată traversează toate îndoielile cu putinţă pentru a se instala ca adevăr plenar: acest act este percepţia în sensul larg de

singurul mod în care lucrul ni se înfățișează în carne şi oase, fiind dat împreună cu adevărul său. Spre deosebire de percepții, imaginile sau reprezentările imaginare ale unui lucru nu fac decât să ni se prezinte ca nişte „fantome”[94], despuiate de distincția şi evidența pe care o au lucrurile percepute. În măsura în care gândirea în sens tradițional implică, încă de la Aristotel, o reprezentare iconică sau o imagine „fantasmatică”[95] a lucrului în suflet, ea nu este nimic altceva decât un dans cu fantome. În „panorama mentală” a gândirii pure sedimentările percepției se păstrează doar cu prețul debarasării de „corporalitatea lor”, de „carnea” ce le conferă evidență şi vizibilitate imediată. Tocmai de aceea, ele trebuie reconstruite, aproape arhitectonic, pornind de la o altă ordine conceptuală.

Din acest punct de vedere, credința perceptivă nu trebuie gândită nici după calapodul credinței religioase într-o ființare ce nu se oferă din principiu simțurilor noastre corporale, nici ca o credință judicativă, cum este cea ce susține orice hotărâre existențială pe care o luăm[96]. Din contră, ea trimite către o „luare ca atare” a donației lumii, către o încredere corporală şi, prin urmare, oarecum animalică[97], adică esențialmente nereflectată şi neformulată în limbaj, în capacitatea percepției de a surprinde adevărul lucrului însuşi. Tocmai de aceea, credința perceptivă se diferențiază de „orice teza abstractă sau intelectuală”[98] pe care obişnuim îndeobşte să o numim „credință” şi este un fenomen originar al conştiinței noastre ante-predicative.

În acest context, întoarcerea la lucrurile însele – eterna deviză a fenomenologiei pe care, adesea, nici fenomenologii înşişi nu o respectă – echivalează cu o reîntoarcere la „gândirea incorporată” în care vizibilul şi invizibilul

---

cunoaştere a existențelor.” (Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia Percepției*, *ed. cit.*, p. 68).

[94] „Simplul fapt, remarcat adesea, că imaginația cea mai verosimilă, cea mai conformă cu contextul experienței, nu ne apropie nici măcar cu un pas spre «realitate» şi este pusă de către noi în mod nemijlocit în contul imaginarului, şi că, în mod invers, zgomot absolut neaşteptat şi imprevizibil este perceput cu uşurință ca real, oricât de slabe ar fi legăturile sale cu contextul, ne impune ideea că este vorba, împreună cu «realul» şi «imaginarul», de două «ordine», două «scene» sau două «teatre» – cel spațial şi cel al fantomelor – înălțate de noi înaintea actelor de discriminare care nu intervin decât în cazurile echivoce şi în care ceea ce trăim vine să se instaleze de la sine în afara oricărui control criteriologic.” (Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *ed. cit.*, p. 61).

[95] Aristotel, *Despre suflet*, 428a.

[96] Douglas Low, *Merleau Ponty's Last Vision. A Proposal for the Completion of The Visibile and the Invisible,* Northwestern University Press, Evanston, 2000, p. 10.

[97] *Ibidem.*

[98] *Ibidem.*

din lucruri, carnea şi adevărul lor, sunt luate laolaltă printr-un act simplu. Vedem astfel, că percepția „prinde" mai mult decât ne este dat în mod nemijlocit în simțuri deoarece este întotdeauna determinată după jocul dublu intenţional al structurii obiect-orizont. A percepe înseamnă – şi acest gând este prezent încă din *Fenomenologia percepţiei* – a crede, fără a avea vreo garanție, că lumea există într-adevăr în fața ochilor noştri[99]. Datorită acestui caracter „gratuit" al credinței noastre perceptive, lucrul şi lumea însăşi se poate înfățişa pentru conştiința aporetic-reflexivă ca nişte mistere care ascund în spatele lor întotdeauna un „mai mult" inepuizabil[100] sau un strop de neconstituire. Acest „mai mult" este orizontul latent al lucrului, „invizibilul" său, la care suntem tot timpul conectați prin fire intenționale, dar pe care fixarea perceptivă îl condensează şi îl anulează, sedimentându-l în forma unui lucru şi ipostaziindu-l. Aşadar, misterul lucrului perceput şi al lumii în genere este acela că ele „apar" pentru conştiința perceptivă dintr-o nedeterminare originară care nu poate fi, la rândul său, pătrunsă printr-un act perceptiv[101] şi nici printr-un act reflexiv. Acelaşi sens al misterului ca imposibilitate de constituire totală şi adecvată a obiectului îl regăsim şi la Blaga, atunci când conştiința luciferică – prin excelență reflexivă şi aporetică – se vede în imposibilitatea de a revela integral şi adecvat misterul existențial sau Marele Anonim, adică de a-l constitui „fără rest". Trecând peste evidentele diferențe de tematizare a acestei probleme de către cei doi filosofi, putem spune că acelaşi experiență non-judicativă este tematizată în ambele situații, fapt ce ne poate oferi o punte serioasă de legătură între concepția despre atitudinea estetică la Lucian Blaga şi la Maurice Merleau-Ponty.

Revenind la gândul filosofului francez, dacă lucrurile stau aşa cum le-am prezentat, înseamnă că avem de-a face cu „un nivel primordial", principial nedeterminat, din care se naşte orice lucru şi lumea însăşi ca sistem deja disponibil de transpoziții senzoriale. La acest nivel, prin ancorarea corporală preconştientă în lume, este întemeiată credința perceptivă. Cu alte cuvinte, noi credem că ceea ce vedem este realitatea pentru că, dincolo de percepție, nici un act perceptiv nu poate ajunge şi, dincoace de percepție, în orizontul sedimentărilor conceptual-reflexive ale percepțiilor noastre, lucrurile se transformă în

---

[99] „Am încredere în lume. A percepe înseamnă a antrena, dintr-o dată, un întreg viitor de experiență într-un prezent care, în cel mai rău caz, nu-l garantează niciodată, a percepe înseamnă a crede într-o lume." (Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei, ed. cit.*, p. 355.

[100] „Este esențial ca lucrul şi lumea să se prezinte ca deschise, să ne trimită dincolo de manifestările lor determinate şi să ne promită întotdeauna «altceva de văzut». Acest lucru este uneori exprimat prin afirmația că lucrul şi lumea sunt misterioase." (Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei, ed. cit.*, p. 396).

[101] „Nivelul primordial este la orizontul tuturor percepțiilor noastre, dar un orizont care nu poate fi niciodată atins şi tematizat într-o percepție specială." (*Ibidem*, p. 306).

fantome. Așadar, suntem blocați la acest nivel al apartenenței noastre misterioase la o lume de fiecare dată deja disponibilă și al credinței perceptive gratuite. Noi nu putem trece dincolo de structura obiect-orizont impusă de dubla intenționalitate a percepției și nici nu putem „da carne" gândurilor noastre ieșind din contextul senzorial și refugiindu-se într-o „lume a ideilor". Prima imposibilitate tocmai enunțată reiese cu claritate din cele deja analizate. Pentru a înțelege însă cea de-a doua imposibilitate, aceea a unei constituiri pur noetice a lucrului „în carne și oase", trebuie să determinăm mai bine relația credinței perceptive cu reflexivitatea.

7. Credință perceptivă și reflexivitate

7.1. Credință perceptivă, iluzie și hermeneutică afectivă

În calitate de credință, ceea ce Merleau-Ponty numește „credință perceptivă" nu este nimic altceva decât o încredere oarbă în percepția noastră și în faptul că ea ne poate oferi adeziunea la lume. Chiar dacă, analiza fenomenologică a percepției ne-a oferit niște „motive" sau „temeiuri" ale acestei credințe în ancorarea noastră intențională pre-cogitativă în lume și în schema corporală dintotdeauna deja constituită atunci când experimentăm ființările intramundane, credința perceptivă este, din perspectiva *cogito*-ului discursiv, „un angajament față de lume care este anterior oricărui gând propozițional"[102]. Ea este „o adeziune care știe că se află dincolo de dovezi, non-necesară, țesută în incredulitate, în fiecare moment amenințată de necredință"[103]. Tocmai de aceea, ea este mai mult decât o simplă acceptare a unui „fapt" fără a-l interoga: ea face posibilă orice interogație și, prin urmare, nu poate fi interogată prin metodele obișnuite ale filosofiei.

Pentru a coborî la acest nivel impersonal și antepredicativ al credinței discursive, trebuie ca, oarecum, chiar întrebările și răspunsurile pe care le dăm acestora să fie antepredicative și impersonale. De aceea, credința perceptivă trebuie interogată printr-un fel de „întrebare mută", care nu vizează nimic altceva decât coborârea propriilor reflexe de gândire în mijlocul lucrurilor și depunerea „un efort de a aduce lucrurile însele la expresie din adâncul tăcerii lor"[104]. Prin urmare, interogarea tăcută a credinței perceptive reclamă un alt tip de reflexivitate. Nu este vorba despre o reflexivitate discursivă, ci despre una oarecum „mută", care-și propune să lase lucrurile să vorbească de la sine mai

---

[102] Lawrence Hass, *Maurice Merleau-Ponty's Philosophy*, *ed. cit.*, p. 126.
[103] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *ed. cit.*, p. 47.
[104] Lawrence Hass, *Maurice Merleau-Ponty's Philosophy*, *ed. cit.*, p. 126.

degrabă decât să se înstăpânească asupra lor. Din această perspectivă, putem înțelege de ce credința perceptivă trebuie gândită ca un rezultat al unei hermeneutici prediscursive care, după câte ni s-a revelat, este inerentă dublei intenționalități ce definește percepția însăși.

Pe de altă parte însă, în măsura în care legea de constituire a orizontului originar-nedeterminat al existenței duce la o anumită situare afectivă, care este „*credința* perceptivă", putem spune că acel tip ciudat de hermeneutică pusă în mișcare pentru a forma orizontul nedeterminat al conștiinței este o *hermeneutică afectivă*. Întrebările noastre mute ce vizează un răspuns al lucrurilor însele prin tăcerea lor, nu este nimic altceva decât o descriere, în termenii interogativității și responsivității, a unui cerc hermeneutic-afectiv antepredicativ sau a dublei intenționalități ce domină orizontul originar de existență al omului.

Dacă așa stau lucrurile și credința perceptivă este, într-adevăr, rezultatul unui proces de hermeneutică afectivă, înseamnă că această credință este întărită cu fiecare experiență pe care o avem în lume. Fiecare percepție nouă cimentează credința pe care o avem în abilitatea de a cuprinde *lucrurile însele* cu simțurile noastre, care devine din ce în ce mai adânc înrădăcinată în conștiința noastră prereflexivă. Cu toate acestea, întemeiată fiind pe o simplă credință, toată experiența noastră intramundană nu poate deveni niciodată absolut sigură. Ea este, prin excelență, „schimbătoare și numai probabilă"[105] și, tocmai de aceea, ne aflăm în fața unei simple *opinii perceptive*[106], unui consimțământ pe care noi îl acordăm propriilor noastre simțuri tocmai pentru că, dacă nu l-am acorda, existența noastră în lume ar fi imposibilă. Mai mult decât atât, invalidarea credinței perceptive este imposibilă deoarece orice astfel de tentativă ar trebui să aibă loc tot *în lume* și *prin percepție*, aceeași lume și percepție care ne-a format, în primă instanță, credința perceptivă.

Putem observa această trăsătură dacă privim mai atent fenomenologia experiențelor iluzorii. „Atunci când o iluzie se disipă, (...) se întâmplă mereu pentru profitul unei noi aparențe ce-și trece în cont funcția ontologică a primeia"[107]. Prin urmare, credința perceptivă este presupusă de orice recunoaștere a unei percepții *ca iluzie* și, tocmai de aceea, invalidarea percepției se face tot de pe pozițiile credinței perceptive. Acesta este și motivul pentru care credința și îndoiala sunt mereu intim legate și nu pot exista una fără cealaltă. Ambele își au, ca situări afective, sursa ultimă într-o hermeneutică a afectivității care este prima ce conferă temei ferm gândurilor noastre. De aceea, „*dez-iluzia* nu este pierderea unei evidențe decât în măsura în care ea este achiziționarea unei *alte evidențe*"[108].

---

[105] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *ed. cit.*, p. 63.
[106] *Ibidem*.
[107] *Ibidem*, p. 62.
[108] *Ibidem*.

Un rezultat al hermeneuticii efective este înlocuit cu altul, fapt ce are la bază, în adâncul pre-personal al percepției noastre, o schimbare a coordonatelor lumii, o reconfigurare a țesăturii croite de firele intenționale ce mă ancorează în lume. Acesta este şi motivul pentru care fiecare experiență „barată" şi înlocuită cu alta „mai adecvată" nu duce la o surpare a credinței noastre perceptive, ci la o întărire a ei, în măsura în care percepțiile barate nu sunt văzute ca „nişte eşecuri repetate în determinarea lumii, ci drept aproximări progresive"[109].

Atunci când ne dăm seama de un „derapaj" perceptiv şi surprindem o iluzie, configurația lucrului perceput se schimbă de la sine, parcă fără intervenția noastră conştientă. Ceea ce, mai devreme, părea un şarpe, acum este un inofensiv furtun încolăcit. Foarfecile aşa-numitei „gândiri perceptive" taie firul intențional pe care privirea mea cobora spre lucru şi îl înlocuiesc cu unul nou, mai adecvat orizontului în care percep, care pare că vine, într-un fel, de la lucrul însuşi spre mine. Cu aceasta însă, percepția anterioară nu este nimicită, ca şi cum n-ar fi existat niciodată, ci doar „barată", pusă în aporie, amputată la nivel intențional, dar vie încă într-o memorie corporală originară care mă deschide pe mine însumi propriei mele istorii personale. Siguranța cu care am „primit" percepția inițială a şarpelui, spaima produsă de ea, îndoiala la care a fost pusă de o a doua percepție „mai adecvată" şi, în fine, abnegarea ei şi consimțirea noii percepții sunt toate momente ale unei perpetue hermeneutici pre-personale care vine să regleze aderența noastră la lume şi care trădează o dublă intenționalitate ce permite lucrului să „răspundă" vizărilor mele greşite şi să le corecteze.

Motivul mai adânc al existenței şi al felului de a fi al acestei hermeneutici este tocmai acela că, între pre-personal şi personal, între nedeterminat şi determinat, între percepție şi gândire avem întotdeauna un strat intermediar, dispoziția afectivă, care, din perspectiva ontologiei umanului este tocmai „punctul" prin care nedeterminatul îşi găseşte calea spre determinare. Credința perceptivă este punctul ultim, din perspectiva conştiinței, în care noi putem experimenta acel *topos* prepersonal al existenței corporale în care „perceperea şi lucrul perceput sunt încă nedivizate şi în care lucrurile sunt experimentate ca anexe sau extensii ale noastre"[110]. De aceea, nu ar trebui să ne mire că fundalul afectiv pe care sunt proiectate toate experiențele noastre este chiar *corpul nostru*[111], definit de schematismul său afectiv şi perceptiv care-l împiedică întotdeauna de a fi un simplu „în sine".

---

[109] *Ibidem*, pp. 63-64.

[110] François Dastur, *World, Flesh, Vision* în Fred Evans, Leonard Lawlor (ed.), *Chiasms. Merleau-Ponty's Notion of Flesh, ed. cit.*, p. 35.

[111] „Trupul nu se oferă în acelaşi mod ca obiectele simțului extern, (...) obiectele se profilează, probabil, doar pe acest fond afectiv care proiectează conştiința în afara ei încă de la origine." (Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției, ed. cit.*, p. 127).

Prin urmare, schema noastră corporală este, totodată, şi o schemă afectivă. Fundalul experienţei este, în primul rând şi înainte de toate, un fundal afectiv[112], nu unul conceptual sau discursiv în sens mai larg. Importanţa acestui fapt, pe care l-am ignorat în mod intenţionat până în acest moment, se va revela cu mai mare exactitate în capitolul următor, când vom vedea că această „schemă corporal-afectivă" (sau „erotică", cum mai este ea numită de Merleau-Ponty) este cea care are la bază procesul de valorizare în genere şi de valorizare estetică în mod special[113]. Pentru moment însă, trebuie să reţinem faptul că, deşi odată cu scurgerea timpului şi cu consolidarea credinţei perceptive, „lumea cântă din ce în ce mai puţin făţiş pe claviatura stărilor afective «elementare»"[114], acest cântec este continuat, în surdină, pe tot parcursul vieţii în măsura în care hermeneutica tăcută a afectivităţii vine să ne confirme sau să ne infirme de fiecare dată percepţiile, perfecţionând astfel aderenţa noastră la lume. Prejudecăţile şi reflexele noastre de gândire, ca sedimentări ale experienţelor trecute efectuate de o conştiinţă reflexivă, ne acoperă într-un anume grad sentimentele şi ne face mai imuni la propria afectivitate, însă niciodată această sedimentare nu poate fi una totală. Deşi, odată cu vârsta, ne „tocim" din punctul de vedere al acuităţii sentimentelor noastre, nu devenim niciodată fiinţări pur raţionale, pentru care lumea nu este nimic altceva decât un „sistem al raţiunii".

Înţelegând originea şi motivele acestei hermeneutici afective şi a faptului că orice percepţie vine „la pachet" cu semnificaţii afective de care adesea nu suntem conştienţi, putem să înţelegem şi modul în care ceva de genul gândirii reflexive este posibil. Am văzut deja că ea este gândită ca o „sedimentare secundă" care extrage lucrul din orizontul trăit al percepţiei pentru a-l include într-o „panoramă mentală" cu pretenţii de universalitate. Acum putem vedea însă şi mecanismele ascunse ale acestui proces, anume faptul că la baza oricărei gândiri reflexive stau temeiuri afective obţinute printr-o hermeneutică prepersonală de care, cel mai adesea, nu suntem conştienţi şi care are ca „rezultat" credinţa noastră perceptivă în lume. Cu alte cuvinte, „panorama mentală" este întotdeauna susţinută de un fond afectiv la fel de mult cum este susţinută de un fond corporal-perceptiv.

---

[112] „Percepţia obiectivă este locuită de o percepţie mai secretă: corpul vizibil este susţinut de o schemă sexuală, strict individuală, care accentuează zonele erogene, trasează o fizionomie sexuală şi reclamă gesturile corpului masculin însuşi, integrat în această totalitate afectivă." (*Ibidem*, p. 197).

[113] *Ibidem*, p. 196.

[114] *Ibidem*.

7.2. Credință perceptivă și conștiință reflexivă. Conversia reflexivă

Problema care se pune în acest punct al cercetării noastre este aceea a explicitării felului de a fi al credinței perceptive și a strânsei sale legături cu incredulitatea. După cum am văzut deja, invalidarea unei percepții duce, în cele din urmă, la validarea alteia, întărind astfel credința că, prin propriile noastre simțuri, „atingem" lucrurile însele. Așadar, credința și incredulitatea nu sunt decât două momente constitutive ale confirmării credinței perceptive, care lucrează „împreună" în vederea consolidării ei. Ele sunt legate „atât de strâns încât mereu o vom găsi una în alta și, în particular, un germene de non-adevăr în adevăr"[115]. Mai mult decât atât, ele aduc cu sine reflexul, mai întâi perceptiv și ulterior cogitativ, de a ne întoarce asupra propriilor acte pentru a le confirma (sau infirma). În mod ciudat, deși suntem tot timpul ancorați în lume, ceva din noi ne cere o confirmare – fie ca întoarcere la lucrul perceput spre verificare, fie ca integrare a lucrului perceput într-o ordine cogitativă – motiv pentru care ne aflăm tot timpul prinși într-un cerc hermeneutic al propriilor noastre percepții, ce sedimentează, la nivel afectiv, o credință nestrămutată în lume[116].

Faptul paradoxal că îndoiala sedimentează credința și că, la fiecare act, fie el „reușit" sau „ratat", „adevărat" sau „iluzoriu", noi ne confirmăm apartenența la o lume și posibilitatea de a percepe ființările „în carne și oase" configurează o serie de „antinomii ale percepției" care nu pot fi niciodată rezolvate. Ele pot fi doar doar *transfigurate*[117] într-o altă ordine, o ordine care este, îndeobște, ordinea conștiinței reflexive. Vedem astfel că, dacă la Lucian Blaga, lupta ultimă pentru coerența propriului nostru orizont existențial se dădea între intelect și inconștient prin transfigurare, la Merleau-Ponty lupta este dată între conștiința perceptivă și cea reflexivă. Avem de-a face cu un mecanism similar, pus oarecum la lucru în contexte conceptuale diferite, motiv pentru care el dobândește, după cum vom vedea în capitolul final al lucrării noastre, și încărcături funcționale diferite.

---

[115] Maurice Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisibile*, *ed. cit.,* p. 47.

[116] Sunt exegeți care par a apropia ceea ce noi numim, cu privire la credința perceptivă, o hermeneutică afectivă de ideea heideggeriană a unei *hermeneutici a facticității* (Cf. Jean Greisch, *In praise o philosophy* în Fred Evans, Leonard Lawlor (ed.), *Chiasms. Merleau-Ponty's Notion of Flesh*, p. 106). O astfel de apropiere nu ni se pare însă tocmai benefică, de vreme ce s-a constatat că, în gândirea heideggeriană timpurie – cea în care apare în mod pregnant ideea de „hermeneutică a facticității", problema corpului nu este decât o problemă marginală și derivată, așa cum am arătat mai sus. Pentru ca ceea ce noi numim „hermeneutică afectivă" să poate fi apropiată de hermeneutica facticității, ar trebui ca și corpul să fie oarecum recuperat în gândirea heideggeriană.

[117] „Idealitatea pură (...) transfigurează orizonturi pe care nu le-a deschis." (Maurice Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisibile*, *ed. cit.*, pp. 97-98).

Pentru moment însă, să ne concentrăm asupra modului în care transfigurarea orizontului perceptiv într-un orizont noetic are loc sau, în alți termeni, cum este posibil ca gândirea corporală să devină gândire reflexivă.

Merleau-Ponty observă că „certitudinea pe care o am că sunt branşat la lume prin privire îmi promite deja o pseudo-lume de fantasme dacă o las să rătăcească”[118]. Se întâmplă astfel deoarece reflexivitatea tradițională, gândită de filosoful francez ca „rătăcire a privirii”, pune în joc o aşa-numită „conversie reflexivă”, „care nu lasă să subziste în fața subiectului pur decât conținutul ideilor (*idéats*), *cogitata* sau noemele”[119]. Evidența pe care distincția subiect-obiect o are pentru conştiința reflexivă se datorează faptului că, în timpul conversiei, „rătăcirea” privirii este gândită ca o „întoarce” (lat. *con-vertere*) de la lucrul concret perceput către „fantomele” sedimentate de acesta în imaginație, întoarcere ce formează un pliu între mine şi lucrul pe care-l privesc[120]. Brusc, eu nu mai „locuiesc” obiectul perceput, ci mă re-pliez în propriul meu „spațiu interior” lăsând între mine şi lucru o distanță în care se poate interpune *teoria*.

Acesta este şi motivul pentru care, în conştiința reflexivă, noi nu mai avem lucrurile însele, în carne şi oase, ci doar „ceea ce le însufleţeşte şi le susține în mod indiscutabil”[121], adică idealitatea, înfățişarea imaterială care se poate prezenta imaginației ca un fel de reconstrucție a lucrurilor pornind de la ceea ce-i este imanent subiectului. Cu alte cuvinte, în „panorama mentală”, lucrurile sunt reconstruite *„drept posibilități proprii, pentru a afla de la sine ceea ce înseamnă ele într-adevăr”*[122]. Prin conversia reflexivă, noi facem un fel de „reducție tacită” prin care obiectul percepției este „tranşat” şi „dezosat”, pregătit pentru a se înfățişa minții în toată idealitatea sa.

Astfel, „realul devine corelativul gândirii iar imaginarul este, în interiorul aceluiaşi domeniu, cercul strâmt al obiectelor de gândire pe jumătate gândite, al semiobiectelor sau al fantomelor care nu au nici consistență, nici vreun loc propriu, dispărând în fața soarelui gândirii întocmai ca vaporii dimineții, nefiind decât, între gândire şi obiectul acesteia, un neînsemnat strat negândit”[123]. Prin conversia reflexivă, aderența noastră la lume scade, de unde apare şi necesitatea

---

[118] *Ibidem*.

[119] *Ibidem*, p. 50.

[120] Acest ecart este numit uneori de exegeți „diferență corporală”, printr-un paralelism cu „diferența ontologică” a lui Heidegger. Ecartul ce apare între subiect şi obiect nu este decât o diferență introdusă de conştiința reflexivă, între corpul meu, perceput drept „corp fenomenal” şi corpul celorlalte ființări, perceput drept „lucru în sine.” (Cf. Gail Weiss, *Écart: The Space of Corporeal Difference*, în Fred Evans, Leonard Lawlor (ed.), *Chiasms. Merleau-Ponty's Notion of Flesh*, p. 203 *sqq*.)

[121] Maurice Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisibile*, *ed. cit.*, p. 49.

[122] *Ibidem*, p. 48.

[123] *Ibidem*, pp. 49-50.

definirii adevărului drept corespondență. Atunci când realul devine doar un „corelat al gândirii", atunci când ceea-ce-este se definește prin ceea-ce-este-gândit, și ceea-ce-este-gândit, la rândul său, are o existență fantomatică non-situațională – oarecum desprinsă de orice timp sau loc – avem nevoie de o „întoarcere la experiență" pentru a întemeia gândirea. Prin această mișcare, știința și filosofia tradițională rup priza noastră la lume, doar pentru a o reconstrui ulterior din perspectiva unei gândiri judicative care se definește ca „sinteză între ontic și lingvistic"[124]. Lucrurile sunt smulse din contextul lor perceptiv, legăturile lor intenționale cu corpul propriu sunt tăiate și, ulterior, sunt reconstruite într-un *topos* al gândirii care promite generalitate și intersubiectivitate doar pentru a fi, din nou, raportate la experiență printr-o sinteză artificială a adevărului gândit drept corespondență.

În mod ciudat însă, prin această mișcare circulară de ordin secund, hermeneutic-cogitativă, care vine să dubleze hermeneutica afectivă, credința perceptivă este, mai mult ca oricând, confirmată și cimentată ca bază a tuturor gândurilor noastre. Dacă nu am avea credința nestrămutată că percepția ne oferă acces la lucrurile însele, atunci adevărul gândit în termeni de corespondență nu ar avea nici un sens și nici gândirea, în calitate de sinteză între lingvistic și ontic nu ar avea nici un temei. Ca reconstrucție hermeneutic-cogitativă a unei evidențe date în mod nemijlocit existenței noastre corporale printr-o hermeneutică pre-personală, „reflecția păstrează totul din credința perceptivă"[125]. Ea se poate debarasa de materialitate și de existențialitate, de poziționarea concretă și de perspectivă, însă această posibilitate se profilează întotdeauna pe fundalul credinței perceptive care ne ancorează în lume.

Simptomele „dezrădăcinării" existenței corporale din lumea sa se manifestă prin faptul că, odată cu conversia reflexivă are loc și o „transpoziție a subiectului încarnat în subiect transcendental și a realității lumii în idealitate"[126]. Subiectul însuși este golit de propria sa corporalitate și, odată cu aceasta, de propria sa afectivitate, care, după cum am văzut, este prinsă în adâncul schemei corporale. Dar acest subiect fantomatic, redus la un „pol abstract" al vizării intenționale, este, în modul cel mai propriu, un „artefact" al gândirii, nu un fenomen propriu-zis. El este un produs, „fabricat" de conștiința noastră reflexivă și, în el, se observă tot caracterul „tehnic" sau „artificial" al gândirii. Reflexivitatea rupe toate firele intenționale care leagă existența încarnată de lume și transpune lucrurile într-un peisaj mental, într-un orizont în care aderența noastră nativă la lume este dizolvată doar pentru a fi din nou coagulată la final, din

---

[124] *Cf.* Viorel Cernica, *Judecată și timp. Fenomenologia judicativului*, Editura Institutul European, Iași, 2013, p. 78.

[125] Maurice Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisibile*, *ed. cit.*, p. 50.

[126] *Ibidem*, p. 51.

perspectiva sintezei lingvistic-ontice a gândirii, prin punerea în corespondență cu percepția[127]. În urma acestui ocol, este făgăduită o claritate superioară asupra lucrului, însă este vorba despre o claritate care ne alienează de la fenomenele concrete şi care introduce între noi şi lucrurile însele „pliul teoriei". „Claritatea" gândirii este, aşadar, o falsă claritate, una obținută prin cognitivizarea experienței noastre trăite şi, prin urmare, printr-o simplificare nepermisă a acesteia. Oricât de „complicat" ar fi gândul nostru reconstruit, el pierde elementul cel mai important, anume dinamica vie a semnificațiilor pe care o conştiință întrupată o poate observa. Aşadar, claritatea gândirii vine cu un preț pe care nu suntem siguri dacă merită să-l plătim: pierderea lucrurilor însele.

Problema principală în această mişcare este aceea că „reflecția recuperează totul, mai puțin pe sine însăşi ca efort de recuperare, ea clarifică totul, mai puțin propriul său rol"[128]. Tendința spre o abordare cognitivistă în filosofie îşi „uită" propriul caracter cognitivist şi crede că atinge lucrurile însele când, de fapt, atinge doar nişte fantome. Astfel, se formează un „punct orb"[129] pe ochiul spiritului, care ascunde tocmai originea gândirii şi caracterul său artificial. Principalul „păcat" al acestui mod de a reflecta asupra realității este faptul că rupe structura dublu-intențională a corporalității şi o transformă într-o structură simplu-intențională, prin care conştiința se înstăpâneşte asupra lucrului perceput, şi nu îl locuieşte. În măsura în care *cogito*-ul discursiv constituie în mod reflexiv un *cogitatum*, el are putere de dominație asupra acestuia deoarece, în calitate de conştiință constitutivă, nu este „limitat" de obiect şi se crede eliberat de „răspunsul" pe care obiectul însuşi îl dă privirii noastre. Intenționalitatea înțeleasă în acest sens unidirecțional uită că fiecare privire pe care o aruncăm lucrurilor vine împreună cu o afectare a noastră de către lucru, cu o „atingere" la care lumea ne supune. Tocmai de aceea, lucrul perceput nu poate fi niciodată rupt până la capăt de contextul său existențial pentru a subzista într-o ordine ideală, generală şi „obiectivă", fără a-şi pierde „carnea" perceptuală.

Pornind de la aceste considerații se conturează necesitatea unui alt mod de a gândi şi practica reflecția, unul care să aibă puterea de a clarifica lucrurile la care se raportează dar, în acelaşi timp, să mențină intactă structura dublu

---

[127] „Filosofia reflexivă practică interogația filosofică şi explicitarea ce rezultă din aceasta într-un stil ce nu este singurul posibil, ea amestecă aici presupoziții pe care noi trebuie să le examinăm şi care în cele din urmă se arată contrare inspirației reflexive. Ea nu se gândeşte că poate să înțeleagă legătura noastră natală cu lumea decât *desfăcând-o* pentru a o *reface*, decât constituind-o, fabricând-o." (*Ibidem*, p. 53).

[128] *Ibidem*, p. 54.

[129] *Ibidem*.

intenționalã a percepției corporale[130]. O astfel de „gândire conştientă de sine" nu va mai putea fi „oarbă" la faptul că ea însăşi este o „reconstrucție retrospectivă, şi nu o reflecție absolută"[131]. Abia astfel, ne putem asigura că gândirea nu ne depărtează de lucrurile însele şi că nu introducem, în mod tacit, un strat artificial, cu statut fantomatic, format din reprezentări şi construcții teoretice, care să servească mai degrabă ca un zid în fața realității decât ca un drum către fenomene. Pentru a înțelege această necesitate, trebuie să analizăm cu mai multă atenție felul de a fi al deschiderii către lume specifice existenței corporale şi a posibilității constituirii unui act reflexiv care să nu falsifice experiența noastră imediată.

7.3. Deschidere către lume şi suprareflecție

Credința perceptivă, care ne face nu fim nevoiți să facem distincția între „a vedea şi a vedea adevărul"[132] asigură, totodată, pentru Merleau-Ponty, şi „deschidere inițială spre lume"[133]. Dar, în măsura în care această credință este rodul unei hermeneutici afective ce nu poate fi desprinsă de propria noastră corporalitate, înseamnă că chiar *corpul* este cel care, în mod originar, ne deschide spre lume[134]. El este cel care asigură acea „inițiere în lume pe care să se sprijine şi care să fie deja efectuată atunci când intervine întoarcerea reflexivă[135]. Ca inițiere, deschiderea către lume prin corp este una *mimetică*, *gestuală*, în care sensurile sunt „prinse" printr-un fel de *ritual mundan*, prin punerea în scenă a propriei existențe, prin *reprezentație*. Acesta este şi motivul pentru care privirea „coboară" în lucru şi-l locuieşte, existența noastră în lume devenind, în sensul cel mai

---

[130] Dacă filosofia trebuie să-şi aproprie şi să înțeleagă această deschidere inițială spre lume, ce nu exclude o ocultare posibilă, ea nu se poate mulțumi să o descrie; trebuie să ne spună cum există deschidere fără ca ocultarea lumii să fie exclusă, cum rămâne ocultarea în fiecare moment posibilă deşi noi suntem în mod natural în plină lumină. (*Ibidem*, p. 48).

[131] François Dastur, *World, Flesh, Vision* în Fred Evans, Leonard Lawlor (ed.), *Chiasms. Merleau-Ponty's Notion of Flesh, ed. cit.*, p. 26.

[132] „Dincoace de afirmație şi de negație, dincoace de judecată, – opinii critice, operații ulterioare, – ea [credința perceptivă, *n. n.*] este experiența noastră, mai veche decât orice opinie, de a locui lumea prin corpul nostru, adevărul prin noi înşine, fără să avem de ales sau de deosebit între asigurarea de a vedea şi cea de a vedea adevărul, deoarece ele sunt în principiu acelaşi lucru, - credință deci şi nu cunoaştere, deoarece lumea nu este aici separată de felul cum o cuprindem, deoarece, mai curând decât afirmată, este luată ca evidentă, mai curând decât dezvăluită, este nedisimulată, nerespinsă." (Maurice Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisibile*, *ed. cit*, pp. 47-48).

[133] *Ibidem*.

[134] *Ibidem*, p. 50.

[135] *Ibidem*, p. 56.

propriu, spectacol[136] şi ritual. Similar mistului ce participa la misterele Antichității şi se angrena într-un ritual pentru a simți „prezența" sau „sălăşluirea" Zeului în sine, la fel şi omul obişnuit, în vederea familiarizării cu lumea, se angajează într-un ritual mimetic ce consolidează, la nivelul originar al ființei sale, orizontul prepersonal al percepției şi deschiderea inițială către lume. Din această perspectivă, omul *joacă* propria sa existență, nu *este* propria sa existență.

Dacă aşa stau lucrurile, înseamnă că reflexivitatea ocultează deschiderea tocmai prin faptul că încearcă să o „captureze"[137] în concept şi să se înstăpânească asupra ei. Făcând asta, ea părăseşte raportul mimetic originar şi, în încercarea de a-şi domina „obiectul de studiu", ratează tocmai acea prezență tăcută a sensului, acea pricepere „mută" a semnificației reprezentaționale, care este obținută prin punere în scenă. Se întâmplă astfel deoarece, după cum am văzut, înainte de a fi o prindere, orice concept trebuie să fie un „receptacol al realității"[138]. Or, atunci când percepția este ridicată la idealitate prin gândire, deschiderea către lume este obturată, ea transformându-se în „consimțământul sinelui cu sine"[139]. Există un „viciu reflexiv" (fr. *vice réflexif*)[140] prin care conştiința se complace în propriul egocentrism metafizic[141], făcând distincția dintre lucrul perceput şi reprezentarea *mea* despre lucru, doar pentru a întrona subiectul pur ca suveran absolut al propriilor gânduri şi fantasme.

Pentru a ocoli acest „viciu reflexiv" care a condus întreaga filosofie occidentală modernă către egocentrism metafizic, se impune delimitarea unui alt tip de reflecție, o *suprareflecție* (fr. *surréflexion*), care are principala caracteristică de „a nu pierde din vedere lucrul brut şi percepția brută"[142]. Cu alte cuvinte, suprareflecția este un act care „nu ar tăia printr-o ipoteză de inexistența legăturile organice ale percepției cu lucrul perceput"[143] sau, altfel spus, nu ar smulge omul

---

[136] *Ibidem,* p. 190 – Maurice Merleau Ponty numeşte existența corporală în lume „spectacol" încă din *Fenomenologia percepției* şi *Structura comportamentului*. Acest fapt, în detaliile căruia nu intrăm acum, va fi analizat pe îndelete în capitolul următor, dedicat atitudinii estetice la filosoful francez.

[137] *Ibidem*.

[138] Concavitatea sau goliciunea este, prin urmare, o trăsătură crucială a sensului originar al lui *conceptus*. (...) Sensul lui *conceptus* evocă mai degrabă gestul de a întâmpina mai degrabă decât pe cel de a prinde. Mai degrabă decât atitudinea de a supune, el o evocă pe cea de a se plia pe un anumit lucru." (Mauro Carbone, *The Thinking of the Sensible. Merleau-Ponty's A-Philosophy*, *ed. cit.*, p. 47).

[139] Maurice Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisibile*, *ed. cit*, p. 75.

[140] *Ibidem*.

[141] Numim „egocentrism metafizic" acea trăsătură prin care *ego*-ul se impune ca centru absolut al orizontului existențial pe calea reflecției.

[142] Maurice Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisibile*, *ed. cit.*, p. 60.

[143] *Ibidem*.

din ancorarea pe care o are în lume prin ruperea firelor sale intenționale care fac sălășluirea posibilă. Astfel, structura dublu-intenționalã, tensiunea ce apare între privirea mea și structura „lucru-orizont" care mi se impune în mod natural, nu ar mai fi redusă la o vizare unilaterală din partea unui „eu transcendental" care se formează ca „pol abstract" al actelor noastre intenționale.

Drept urmare, actul suprareflexiv se traduce printr-un efort de a exprima, trecând dincolo de cuvinte și semnificațiile lor deja constituite, „contactul nostru mut cu lucrurile, atunci când ele nu sunt încă lucruri spuse"[144]. Acest „secret al legăturii noastre perceptive cu lumea"[145] implică suspendarea credinței în lume tocmai pentru a pune în lumină deschiderea originară către lume ca atare, constituită la nivel prepersonal, în toată fenomenalitatea ei[146]. Tocmai de aceea, suprareflecția impune *reducerea la nimic* a experienței noastre deja constituite asupra lumii și, prin aceasta, este un fel de *reducție meontologică*. Prin acest act, noi degajăm orice sedimentare de sens pentru a putea surprinde structura însăși a deschiderii noastre către lume, prinsă în dimensiunea ei concretă, non-substanțială și, prin excelență, temporal-existențială.

Dacă cele tocmai enunțate sunt adevărate, înseamnă că *suprareflecția* este un act care, spre deosebire de reflecția simplă, ia în seamă un lucru în plus: facticitatea existenței în lume în toată corporalitatea ei, ancorarea dublu-intenționalã a omului în lume[147]. Acesta este și motivul pentru care suprareflecția se confundă cu filosofia însăși[148], atunci când filosofia e definită ca „ansamblul

---

144 *Ibidem*.

145 *Ibidem*.

146 „Dacă deci reflecția nu trebuie să presupună ceea ce găsește și să se condamne să pună în lucruri ceea ce se preface că găsește aici, trebuie să nu suspende credința în lume decât pentru a o vedea, decât pentru a citi în aceasta drumul pe care l-a urmat devenind lume pentru noi, trebuie să caute în lumea însuși secretul legăturii noastre perceptive cu lumea, să folosească cuvintele pentru a enunța această legătură prelogică, și nu după semnificațiile lor prestabilite, să se cufunde în lume în loc să o domine, să coboare spre aceasta așa cum este ea în loc să urce spre o posibilitate prealabilă de a o gândi, – care i-ar impune dinainte condițiile controlului nostru asupra sa, – să o interogheze, să intre în pădurea de referințe pe care interogația noastră o trezește în aceasta, în fine, să o facă să spună ceea ce vrea să spună prin tăcerea sa ..." (*Ibidem*).

147 „Merleau-Ponty susține ideea unei filosofii care, conform conceptului de supra-reflecție, ar putea da seama de «situarea totală» – adică de reciprocitatea dintre cei doi termeni ai relației [intenționale, *n.n.*]." (Mauro Carbone, *The Thinking of the Sensible. Merleau-Ponty's* A-Philosophy, *ed. cit.*, p. 17).

148 „Nimic nu ne garantează că întreaga experiență ar putea să fie exprimată în invarianții săi esențiali, că anumite ființe, de exemplu ființa timpului, nu se derobă în principiu de la această fixare și că nu cer mai întâi, dacă trebuie să poată fi gândite de către noi, luarea în considerare a faptului, dimensiunea facticității; suprareflecția ar deveni

întrebărilor în care cel care pune întrebarea este el însuşi pus în discuție de întrebare”[149]. Miza existențială a filosofiei, manifestă încă din timpurile inaugurale ale istoriei acestei discipline în Grecia Antică şi pierdută de-a lungul epocilor, este astfel recuperată din perspectiva unei „filosofii a facticității” care să depăşească distincția dintre corp şi suflet, gândind coincidența lor. În coordonatele acestei coincidențe ce se revelează suprareflexivității poate fi înțeleasă şi „complicitatea” dintre vizibil şi invizibil la care avem acces prin deschiderea inițială către lume gândită ca orizont perceptiv nedeterminat.

8. Vizibilul, invizibilul şi carnea

Ceea ce poate fi numit „complicitate” a vizibilului cu invizibilul este plierea reciprocă pe care aceste două domenii o au în experiența noastră concretă şi unitară sau, în termenii lui Merleau-Ponty, *întrețeserea* (*fr. l'entrelacs*). Caracterul chiasmic, întrețesut, sub care vizibilul şi invizibilul ne sunt date poate fi gândit, la rândul său, ca o consecință firească a gândirii coincidenței dintre corp şi suflet. Dacă, în filosofia tradițională, sufletul sau conştiința era depozitarul invizibilul – al sensului, adevărului, al ideii –, pe când percepția corporală era calea de acces către vizibil, acum, când coincidența existenței corporale cu cea sufletească este surprinsă prin *suprareflecție*, dualitatea epistemologică dintre vizibil şi invizibil este aneantizată. Nu mai avem o distincție între νοῦς şi αἴσθησις, între intuiție intelectuală şi intuiție senzorială, ci doar o singură formă de intuiție senzorial-intelectuală, o „gândire a corpului”, cum se exprimă Merleau-Ponty, care cuprinde într-un singur act ceea ce istoria filosofiei gândea că este intuit în mod disociat. Vizibilul şi invizibilul, lucrul şi sensul, obiectul şi adevărul său, sunt intuite în mod direct şi unitar de conştiința încarnată şi deschisă în mod originar către lume la nivel corporal.

În acest context, vedem că vizibilul se oferă percepției ca „suprafața unei profunzimi inepuizabile”[150] sau ca o „trecătoare între orizonturile exterioare şi cele interioare”[151] ale lucrului . Este vorba de acea suprafață a corpului în genere – fie el al nostru sau al lucrului privit – care anunță deja un invizibil, o profunzime a ființei ce nu este accesibilă direct simțurilor ca atare, dar se revelează viziunii perceptive. Prin urmare, legătura dintre vizibil şi invizibil este una de complementaritate, nu neapărat de antiteză. Cele două nu sunt contrapuse, ci

---

astfel, cel puțin față de ele, nu o treaptă superioară în cel mai profund sens filosofic, ci filosofia însăşi. (Maurice Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisibile*, *ed. cit.*, p. 69).

[149] *Ibidem*, pp. 46-47.

[150] *Ibidem*, p. 186.

[151] *Ibidem*, p. 173.

invizibilul este un „invers al vizibilului”[152] gândit ca „potențialitate a vizibilului”[153] și, tocmai de aceea, ele sunt strânse laolaltă de aceeași carne.

Cu toate acestea, nu trebuie să cădem în capcana, în care mai mulți exegeți cad, de a gândi invizibilul drept „condiție de posibilitate” a vizibilului în sens kantian[154] deoarece, făcând astfel zădărnicim tot efortul lui Merleau-Ponty de a ieși din coordonatele conceptuale ale gândirii moderne. De aceea, credem că invizibilul, în calitate de potențialitate a vizibilului, trebuie gândit mai degrabă în sensul aristotelicului δύναμις. Invizibilul este un fel de „putere” ce însuflețește vizibilul și-i conferă greutate, o gamă de posibilități ce nu este aparentă decât în situația existențială și pentru suprareflecție, nu un set deja-constituit și, prin urmare, abstract, de condiții ale unei posibilități în genere. Astfel, vizibilul și invizibilul nu ni se mai înfățișează ierarhic, ca două domenii separate, ci devin coincidente în ceea ce filosoful francez numește *carne*.

Conceptul de carne, gândit în afara distincțiilor filosofiei tradiționale între materie, substanță și spirit, nu este nimic altceva decât „un simbol concret al unui fel de a fi general”[155], anunțarea adâncimilor ascunse ale lucrului pe suprafața vizibilă a acestuia. Când spunem că vedem un lucru „în carne și oase” acesta este mai mult decât o fațadă, este o structură ce ascunde, dincolo de vizibil, o sumedenie de relații, proprietăți și, de ce nu, chiar acte, care-i constituie invizibilul ca potențialitate. În calitate de simbol, carnea este „locul” în care vizibilul și invizibilul se articulează reciproc și, tocmai de aceea, ea are și un sens „corporal”. Carnea este, în primul rând, ceva ce este accesibil existenței corporale, nu un concept abstract[156]. De aceea, ne este accesibilă doar printr-o experiență situațională, la nivelul existenței corporale, nu ca un „concept pur”. Faptul că viziunea are acces la acest invizibil din spatele vizibilului și că găsește acolo un rezervor inepuizabil de potențe este atestat de faptul că, privind aceeași operă de artă, de exemplu, fiecare „prinde” într-un fel diferit „invizibilul” și, de aceea, experiența estetică are un caracter accentuat existențial-hermeneutic.

Putem intui din cele spuse mai sus că invizibilul nu se oferă ochiului gândit ca simplu organ de simț, ci doar ochiului ghidat de dubla intenționalitate, ochiului ca parte a corpului fenomenal. De aceea, carnea este „suportul concret” al invizibilului care se manifestă vizibil, punctul de coincidență a două domenii care, în logica filosofiei tradiționale, nu s-ar fi întâlnit în veci. Acesta este motivul

---

[152] *Ibidem*, p. 188 (nota).

[153] *Ibidem*.

[154] Renauld Barbaras, *A Phenomenology of Life* în Taylor Carman, Mark B.N. Hansen (eds.), The Cambridge companion to Merleau-Ponty, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, p. 228.

[155] Maurice Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisibile*, *ed. cit.*, p. 191.

[156] Lawrence Hass, *Maurice Merleau-Ponty's Philosophy*, Indiana University Press, Indianapolis, 2008, p. 138.

pentru care, anunțând ceva invizibil, carnea este totodată „constitutivă vizibilității”[157] şi, mai mult decât atât, este condiția originară pornind de la care un lucru se poate prezenta pe sine ca vizibil[158]. Cu alte cuvinte, carnea este gândită ca vizibilitate a vizibilului, ca „generalitate a sensibilului” şi „anonimat înnăscut din Mine-însumi”[159] care ne duce oarecum cu gândul la orizontul prepersonal al existenței. În această carne, gândită ca simbol concret şi „mediu (fr. *milieu*) formator al obiectului şi subiectului”[160] se profilează orice lucru văzut deoarece orice lucru văzut este, într-un anume fel, depozitarul invizibilului. Prin urmare, pe lângă trăsătura de a fi constitutivă vizibilității, carnea este „locul unei înscrieri a adevărului”[161], suportul concret al adevărului.

Aşadar, ideea de carne la Merleau-Ponty desemnează acel loc sau, mai degrabă, *topos* în care vizibilitatea se constituie şi în care invizibilul poate fi înscris. În sensul său cel mai larg, lumea este „carnea universală”[162] deoarece ea este „mediul” în care orice apariție poate avea loc. Totodată însă, nu trebuie să uităm că filosoful francez gândeşte carnea ca „textură ce revine la sine şi se acordă cu sine”[163]. În calitate de carne universală, lumea este mediul anonim format la întrețeserea tuturor firelor intenționale care țâşnesc din corpul nostru şi din corpul semenilor pentru a ne ancora pe toți în aceeaşi lume. Între „carnea lumii” şi „carnea mea” există o continuitate deoarece intenționalitatea dual㠹 a percepției nu permite nici o fisură în relația intențională cu lucrul perceput. Carnea mea este „cusută laolaltă” cu carnea lumii deoarece, atunci când privesc un lucru şi îl locuiesc cu propria mea privire, mă simt, în acelaşi timp, apropiat şi depărtat de el[164] printr-un ecart introdus de propriul corp şi care-mi oferă o „identitate prepersonală” ce mă împiedică să mă confund cu lumea.

De aceea, poate că ar trebui să evităm traducerea franțuzescului *milieu* prin românescul „mediu”, un cuvânt mult prea tributar tradiției filosofice pentru a surprinde gândul filosofului francez. Poate că ar trebui să rămânem la milieu, de vreme ce avem acest cuvânt în limba română, împrumutat pe filieră franceză, care trimite către o anumită întrețesere de fire. În cazul nostru, carnea ar putea juca rolul unui „milieu intențional” prefigurat în schema noastră corporală. Sau poate că ar fi mai bine să gândim carnea ca o „urzeală” universală ce cuprinde în sine toată „proza lumii”, toate percepțiile şi gândurile noastre, vizibilul şi invizibilul,

---

[157] Maurice Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisibile*, *ed. cit.*, p. 176.
[158] *Ibidem*, p. 175.
[159] *Ibidem*, p. 181.
[160] *Ibidem*, p. 191.
[161] *Ibidem*, p. 171.
[162] *Ibidem*, p. 179.
[163] *Ibidem*.
[164] Lawrence Hass, *Maurice Merleau-Ponty's Philosophy*, Indiana University Press, Indianapolis, 2008, p 139.

culoarea şi adevărul. Oricum am gândi-o însă, ea trebuie pusă în legătură cu nivelul prepersonal (sau anonim) orizontului originar de existență, cu nedeterminarea orizontică de la care pleacă orice percepție sau gândire.

În calitate de fenomen al acestui orizont antepredicativ, carnea nu poate fi gândită nici în sens concret, nici în sens metaforic. Ea are un sens suprareflexiv, în modul în care suprareflecția a fost definită în paragraful anterior. Ce vrem să spunem prin acest lucru este că la înțelegerea acestui fenomen avem acces nu prin vreun act de gândire concretă şi nici printr-o analogie, ca operație a reflexivității, ci prin suprareflecție, adică prin reflexivitatea facticității care păstrează intactă structura dublu intenționalã a percepției corporale. Or, tocmai pornind această structură, prin care lucrul ne priveşte în aceeaşi măsură în care îl privim şi noi, putem înțelege gândul lui Merleau-Ponty despre carne şi de ce spune el că acest concept diferă de orice alt concept vehiculat în istoria filosofiei[165].

Surprindem ceva din stranietatea gândului presocratic privitor la elementele naturii în gândul cărnii la Merleau-Ponty atunci când gânditorul grec vorbeşte despre carne ca „element al ființei”[166]. Aşa cum elementele gândirii presocratice erau constitutive naturii, şi carnea este constitutivă lumii naturale. Unii dintre exegeți au apropiat acest gând chiar de ideea *chintesenței*, al celui de-al cincilea element care cuprinde în sine, în mod nediferențiat, restul elementelor[167]. Şi trebuie să recunoaştem că, într-un anume fel, au dreptate. Carnea este „elementul elementelor”, cel ce constituie natura pentru percepția noastră şi din care toate celelalte elemente se pot naşte. Ca „element al ființei”, carnea este deja o pre-ordonare, dar şi o ascundere care anunță o ordine posibilă. În limba greacă, στοιχεῖον avea sensul primar de „umbră a gnomului” care arată ora, acea umbră care dă sens luminii solare şi leagă orizontul lumii naturale de orizontul temporalității. În ideea de „carne” gândită ca element al ființei se adună laolaltă lumea naturală şi lumea istorică. Prin „rănile” istoriei, carnea lumii prezintă şi astăzi o memorie a trecutului care proiectează un orizont al viitorului. Ea este locul în care lumina se întâlneşte cu umbra şi mediul în care vizibilul şi invizibilul se întretaie pentru a constitui ființa concretă situată existențial într-o lume dublu stratificată. Ca element al ființei ce dă naştere unei lumi ca milieu de fire intenționale, carnea este o întrețesere de „munde”, de raze de lume[168].

---

[165] „Ceea ce numim carne, această masă lucrată interior, nu are un nume în nici o filosofie.” (Maurice Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisibile*, *ed. cit.*, p. 191).

[166] *Ibidem*, p. 182.

[167] Lawrence Hass, *Maurice Merleau-Ponty's Philosophy*, Indiana University Press, Indianapolis, 2008, p. 138.

[168] Cuvântul „mundă” este un cuvânt în al cărui destin filosofic credem cu tărie. El este un împrumut din *aromână*, unde desemnează raza de lumină şi provine din punct de vedere etimologic de la latinescul *mundus* (lume). Avem o evoluție de sens misterioasă ce poate fi pusă în legătură cu situația ideii de „lume” din româna

Privită, aşadar, dinspre ideea de dublă intenţionalitate, carnea desemnează tocmai locul în care întreţeserea dintre privitor şi lucru privit poate apărea. Ea este structura de rezistenţă care dă greutate şi realitate lumii, pe care noi ne sprijinim întotdeauna atunci când vieţuim şi locuim în lume, dar nu este nici o carne prin care trece sau a trecut vreodată sângele şi nici o carne gândită ca ipostază a materialităţii. Ea este tocmai ţesutul de fire intenţionale şi de orizonturi latente ale lucrurilor care se întretaie cu orizontul percepţiei mele şi care, prin această întretăiere, îmi asigură aderenţa la lume, caracterul palpabil al lucrurilor, precum şi accesul la un invizibil gândit ca potenţialitate a vizibilului.

9. Întreţeserea şi chiasmul. Încarnarea şi deschiderea către lume

Ceea ce numeşte Merleau-Ponty „întreţesere" sau „chiasm" este un corolar al celor pe care le-am discutat până în acest punct şi, în mod special, al felului de a fi specific al deschiderii dublu intenţionale a omului către lume. Am văzut că dobândim acces imediat la lume în primul rând prin corpul nostru şi că, la rândul său, acest corp este oarecum „ancorat" în propriul orizont existenţial prin mii de fire intenţionale sau „coordonate virtuale". Această reţea de intenţii prepersonale, latente şi nedeterminate, dar de fiecare dată deja constituite în mod anonim şi gata pentru a fi determinate prin sedimentare perceptivă sau cogitativă, este cea care nu numai că permite, dar impune cu necesitate o întreţesere între privitor şi lucrul privit, între văzător şi lucrul văzut sau între „vizionar" şi „viziune". *Topos*-ul acestei întreţeseri este tocmai carnea universală a lumii, definită ca „dehiscenţă a privitorului în vizibil şi a vizibilului în privitor"[169].

Cuvântul „dehiscenţă", împrumutat din biologie, desemnează tocmai deschiderea spontană a unui fruct ajuns la maturitate în vederea eliberării seminţelor. Imaginea sugerată de Merleau-Ponty este aceea că deschiderea noastră originară către lume este de aşa natură încât, între privitor şi lucrul privit se „cască" un spaţiu în care privitorul „polenizează" obiectul prin sedimentare, iar lucrul însuşi „polenizează" privirea umană aducând cu sine „invizibilul său",

---

modernă. Dacă româna este singura limbă romanică în care conceptul de lume vine de la cuvântul latin pentru lumină (*lumen*), în aromână procesul de evoluţie semantică este oarecum invers: se preia cuvântul latinesc *mundus* pentru a desemna ideea de lumină. Din perspectivă filosofică, „mundă" este un termen foarte bun pentru a desemna ceea ce Merleau-Ponty numeşte fire intenţionale cu atât mai mult cu cât am arătat în altă parte modul în care acest cuvânt poate fi pus în legătură cu teoria fizicalistă antică a elementelor. (*Cf.* Cornel-Florin Moraru, *Lumea şi nimicul. Coordonatele unei gândiri meontologice*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 2017, p. 139 *sqq.*)

[169] Maurice Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisibile*, *ed. cit.*, p. 199.

rezerva sa de potențialități şi de sensuri latente, orizontul său interior. Această dublă polenizare naşte unitatea originară şi indisolubilă dintre subiect şi obiect şi îmi permite, deşi „locuiesc" obiectul şi sunt „cufundat" în lume, să nu mă confund cu obiectul sau cu lumea. Dubla polenizare a acestei dehiscențe lasă întotdeauna în urmă o crăpătură, un ecart, prin care noi ne depărtăm de şi, în acelaşi timp, ne unim cu lucrul perceput. Se întâmplă astfel deoarece, în această deschidere dublu-intențională către lume în genere şi, prin sedimentare, către obiectul perceput, „noi ne situăm în noi *şi* în lucruri, în noi *şi* în celălalt"[170], formând astfel un fel de „chiasm ontologic", o „încrucişare" intențională care conține atât vizarea obiectului din partea mea, cât şi un fel de „recul" intențional al obiectului însuşi asupra privirii mele.

Prin felul său de a fi „dehiscența" privitorului în lucrul privit şi a lucrului privit în privitor împiedică o cufundare totală în lume tocmai pentru că, în acest chiasm, există întotdeauna o polarizare a spațiului de deschidere. Intențiile ricoşate dinspre lucru înspre mine întâlnesc întotdeauna „carnea" propriului meu corp. Ele mă afectează, dar nu mă aneantizează ca existență corporală. Carnea mea opune o oarecare forță, motiv pentru care există întotdeauna o opacitate ireductibilă în orice percepție[171]. „Lumina" cu care spiritul incorporat luminează lumea va comporta întotdeauna şi nişte „zone opace"[172], ignorate cel mai adesea, dar care sunt tocmai condiția necesară pentru a ne păstra identitatea într-un orizont prepersonal şi anonim. Prin faptul că „eu sunt întotdeauna de aceeaşi parte a corpului" şi că „el mi se oferă sub o perspectivă invariabilă"[173], va exista întotdeauna un dezechilibru între cei doi poli ai intenționalității. Este însă important de reținut faptul că, atâta timp cât păstrăm atitudinea suprareflexivă, acest dezechilibru nu se va transforma niciodată în unidirecționalitate. Abia când ne desprindem de situația existențială în care ne aflăm şi purcedem la o „conversie reflexivă" prin transformarea conştiinței corporale într-o conştiință transcendentală incorporală, noi ajungem la structura unidirecțională a intenționalității tradițional-fenomenologice.

Înțelegerea acestei întrețeseri prilejuită de deschiderea originară către lume, în care între viața mea şi alte vieți, precum şi între corpul meu şi lucrurile

---

[170] *Ibidem*, p. 210

[171] „Corpul deține o anume prioritate în operație de fenomenalizare-transcendentă constitutivă cărnii." (Mark B. Hansen, *The Embriology of the (In)visible* in The Cambridge Companion to Merleau-Ponty, *ed. cit.*, p. 253.

[172] „Carnea mea şi cea a lumii comportă deci zone clare, lumini în jurul cărora pivotează zone opace, iar vizibilitatea primă, cea a *quale*-lor şi a lucrurilor, nu vine fără o vizibilitate secundă, cea a liniilor de forță şi a dimensiunilor, carnea masivă fără o carne subtilă, corpul momentan fără un corp glorios." (Maurice Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisibile*, *ed. cit.*, p. 192).

[173] *Ibidem*.

vizibile apare o relație de dublă intenționalitate nu poate fi surprinsă decât din perspectivă hermeneutică. Cu alte cuvinte, dubla intenționalitate despre care vorbim nu este o structură formată din două acte distincte, ci un singur act circular, „o singură mişcare în cele două faze ale sale”[174]. Viziunea mea „se împotmoleşte”[175] întotdeauna în lucrul privit, gândit ca ființă corporală, motiv pentru care intenția mea care descinde în lucru suferă un recul. De aceea, în fiecare percepție, „lucrurile îmi ating privirea, privirea mea mângâie lucrurile, unind contururile şi reliefurile, între ea şi ele întrezărind o complicitate”[176]. Acest traseu hermeneutic legitimează o scoatere din nedeterminare a lucrurilor, diferită de cea pur perceptivă şi făcută prin conştiința suprareflexivă, care ține laolaltă într-un singur act atât vizibilul, cât şi invizibilul care se donează ca un fel de „recul” sau „revers” al vizibilului.

Privit mai atent, „reculul” intențional pe care privirea noastră îl resimte atunci când se „împotmoleşte” în lucruri nu este nimic altceva decât „prinderea” noastră în situația existențială în care suntem în mod implacabil aruncați. Acest recul ne dă sentimentul concret că nu putem modela realitatea aşa cum ne modelăm propriile fantasme şi că, într-un anume fel, contextul în care sunt îmi „şoptește” un anumit sens, nefiind un *cogito* abstract care constituie sensuri cu „de la sine putere”. De aceea, într-un anume sens, expresia de „dublă intenționalitate”, precum şi alte expresii folosite de Merleau-Ponty pentru a desemna această relație pot induce în eroare. Firele noastre intenționale prin care suntem legați la nivelul orizontului antepredicativ de lume nu sunt dublate de alte fire intenționale provenite de la lucruri. Reculul intențional al privirii care se împotmolește în lucru este doar o „tensiune” pe care o resimțim la nivel afectiv şi care străbate acelaşi fir intențional pe care coboară privirea noastră pentru a sedimenta lucrul. Prin această tensiune noi suntem ancorați afectiv în realitate, motiv pentru care, atunci când ea dispare, ne trezim în pură reverie. În visare, fie ea cu ochii deschişi sau cu ei închişi, „lucrurile” nu ne transmit tensiunea pe care greutatea cărnii o impune intențiilor noastre, ci doar plutesc în fața ochilor noştri ca nişte obiecte pe jumătate constituite.

De aceea, „întreţeserea” sau „chiasmul” despre care vorbeşte Merleau-Ponty este lupta aceasta mută dintre presiunea pe care privirea mea o exercită asupra lucrului şi reculul pe care-l resimțim că vine, *în acelaşi timp şi în acelaşi act intenţional*, de la lucrul însuşi. Cel mai pregnant simțim această „întreţesere”

---

[174] „Corpul simțit şi corpul simțitor sunt ca fața şi reversul sau chiar ca două segmente ale unui singur parcurs circular, care văzut de sus merge de la stânga la dreapta şi văzut de jos merge de la dreapta la stânga, dar care nu este decât o singură mişcare în cele două faze ale sale.” (*Ibidem*, pp. 179-180).

[175] *Ibidem*, p. 106.

[176] *Ibidem*.

când suntem copleșiți de situație și când reculul intențional este mai puternic și mai constrângător decât puterea noastră de vizare. Atunci când „nu găsim cale de ieșire" dintr-o anumită situație, noi suntem înghițiți, practic, de această întrețesere de intenții care nu poate fi convertită cu ajutorul conștiinței reflexive și nu putem „deșira" nici o decizie coerentă. Carnea lumii presează asupra cărnii noastre, creându-ne un sentiment de angoasă și de închidere, din care nu putem ieși decât „lăsând lucrurile să fie", iar acest „a lăsa lucrurile să fie", după cum am văzut, este tocmai actul prin care suprareflexivitatea se deosebește de reflexivitate.

*

* *

Cele discutate până acum ne permit să abordăm, într-un mod corespunzător, gândul lui Merleau-Ponty privitor la trăirea estetică și la atitudinea estetică specifică constituției ontologice a omului. Poate că cititorul a observat deja o latură estetizantă a gândirii filosofului francez prin accentul pus pe percepție și pe „locuirea perceptivă" a lucrului privit. Poate că el a observat, de asemenea, des-centrarea orizontului originar al conștiinței ce are loc odată cu orice act de percepție și care, după cum am văzut, este constitutiv atitudinii estetice. Toate acestea sunt semne că, în gândirea lui Merleau-Ponty, estetica (atât ca disciplină filosofică, cât și ca atitudine fundamentală a ființei omenești) își are un loc bine fixat. După cum vom vedea, orizontul originar de existență al omului, cât și deschiderea omului către lume, sunt impregnate de elemente estetizante.

Pentru a putea delimita cât mai fidel modul în care gânditorul francez percepe atitudinea estetică și constituirea obiectului estetic, va trebui să ne raportăm tot timpul la orizontul originar al existenței corporale în lume, precum și la dubla intenționalitate a deschiderii sale către lume. Prin urmare, constituirea obiectului estetic va trebui pusă în legătură, pe de o parte, cu constituirea obiectului perceptiv prin condensarea orizontului său interior, dar, pe de altă parte, și cu un fel de constituire în care este implicată conștiința suprareflexivă. Aceasta din urmă asigură o reflexivitate conștientă de propria sa situație existențială de care avem nevoie în constituirea obiectului estetic întrucât aceasta este o sarcină prin excelență situațională. Noi nu putem dobândi niciodată experiență estetică non-existențială, adică o experiență estetică pură – a unui subiect incorporal care survolează realitatea. Prin urmare, obiectul estetic nu este plăsmuit printr-o constituire pur reflexivă, de la un *cogito* abstract la un *cogitatum* asupra căruia el se înstăpânește, ci prin ceea ce am numit hermeneutică prepersonală, care are o puternică latură afectivă. Această latură afectivă, determinată de ceea ce Merleau-Ponty numește schemă sexuală a corpului fenomenal, va fi principalul factor în constituirea obiectului estetic și în fenomenologia satisfacției estetice ca atare.

Capitolul V

Atitudine şi constituire estetică în gândirea lui Maurice Merleau-Ponty

1. Atitudine estetică şi percepție

Am văzut deja din analiza orizontului originar de existență al omului şi a deschiderii sale către lume că, încă din *Fenomenologia percepției,* sunt prezente unele trăsături ce prefigurează ceea ce am numit, de-a lungul cercetării de față, „atitudine estetică". Acum însă trebuie urmărit firul gândului filosofului francez pentru a delimita, mai exact, *locul* pe care această atitudine îl ocupă în ontologia umanului, precum şi elementele sale de bază. Chiar dacă percepția şi esteticul au, prin chiar genealogia lor, origini apropiate, poate până la coincidență, trebuie să încercăm să gândim modul în care această coincidență are loc, precum şi care este domeniu în care ea se poate manifesta. Estetica, în calitate de disciplină de studiu a αἴσθησις-ului, este, fără îndoială *şi* o teorie a percepției. Dar este ea *doar* atât?

Intuiția ne-ar spune că nu. Facem, la nivelul raportării cotidiene la lume, o distincție fermă între experiența perceptivă obişnuită şi experiență estetică. Într-un fel, cea din urmă este un act perceptiv cu *ceva* în plus, o percepție cu o puternică vibrație afectivă, care are puterea de a ne disloca dis-punerea în lume, dând naştere unei întrețeseri de trăiri afective care inversează oarecum coordonatele în care noi gândim percepția. Există o încărcătură afectivă suplimentară a privirii care face ca, în cazul obiectului estetic, dezechilibrul polar pe care l-am observat în structura dublei intenționalități a percepției să-şi schimbe sensul. În fața operei de artă, omul simte obiectul perceput ca având o greutate mai mare decât cel al unei percepții obişnuite. Opera de artă vine oarecum peste om, reculul intențional schimbându-şi orientarea vectorială şi „lucrul însuşi" pierzându-şi trăsăturile obiectuale proprii. Arta „dizolvă obiectivitatea lucrurilor şi determinațiile lor conceptuale"[1] tocmai pentru ca noi să nu privim o pânză plină de pete de vopsea, ci o dimensiune a lumii, cu statut ontologic aparte de cel al lumii cotidiene, care ni se aşterne în față, undeva „dincolo" de opera propriu-zisă, gândită ca ființare simplu prezentă. Prin urmare, opera ca obiect estetic se constituie, din punct de

---

[1] Rajiv Kaushik, *Art and the Institution of Being. Aesthetics in the Late Works of Merleau-Ponty,* Continuum, New York, 2011, p. 11.

vede intenţional, cumva „dincolo" de operă ca obiect fizic. De aceea, miza capitolului de faţă poate fi gândită ca un efort de înţelegere a constituirii dimensiuni în care apare obiectul estetic.

În vederea acestui lucru, trebuie să luăm aminte la faptul că, într-o notă de lucru, Merleau Ponty face, în trecere, o apropiere între percepţia operei de artă şi percepţia celuilalt[2] ce poate fi susţinută pe baza descrierilor din alte lucrări ale sale. Semenul, pe care-l privim în ochi şi simţim cum ne priveşte înapoi, nu este un simplu obiect, ci „locul unei elaborări anume"[3], în care „se fabrică un alt mod de tratare a lucrurilor"[4] şi care deschide „o altă dimensiune a lumii"[5] în care se prelungesc „în mod miraculos" propriile noastre intenţii[6]. La fel, în cazul tabloului pe care-l privim, intenţiile şi percepţiile noastre nu se „împotmolesc" în corpul operei de artă, ci traversează acest corp şi străbat pânza până ajung la o ancorare fermă în lumea artei. Această străbatere-dincolo o resimţim ca deschiderea unei noi lumi a operei de artă – care, în fond, este o dimensiune a lumii reale deoarece îşi are emergenţa în aceasta. Aşa cum, odată cu perceperea corpului celuilalt „se scobeşte un vârtej în care lumea mea este atrasă şi oarecum absorbită"[7], şi opera de artă îmi „arestează" privirea şi mă absoarbe. Dacă, în cazul unui obiect perceptiv obişnuit, descentrarea orizontului meu existenţial are loc printr-un „recul" pe care eu îl percep oarecum vag, de această dată, reculul este dat de propriul meu corp. Fiind purtat de vârtejul percepţiei în lumea operei de artă, corpul meu se ancorează în acea lume, îşi redefineşte coordonatele virtuale şi firele intenţionale ce formează schema sa corporală şi afectivă. De aceea, lumea operei de artă este mereu stranie şi „cântă pe claviatura stărilor noastre afective elementare"[8] mult mai vertiginos decât o face lumea cotidiană. În timpul experienţei estetice, nu ne mai aflăm în familiaritatea cotidianului şi obişnuitului, ci într-o dimensiune cu care trebuie să ne familiarizăm şi, tocmai de aceea, experienţa estetică se prezintă ca răpire de sine în operă, ca seducţie şi farmec.

Aşadar, dacă, în cazul percepţiei obişnuite, reculul dublei intenţionalităţi trădează o împotmolire a privirii în lucrul perceput, în cazul experienţei estetice, ceea ce „ricoşează" în actul intenţional este sinele însuşi al omului. Obiectul estetic „reclamă" o sedimentare de sine a privitorului, o deschidere afectivă proiectată asupra operei. În viaţa cotidiană, scopurile şi interesele noastre se folosesc de percepţie pentru a capta lucrurile, pentru a le aduce la stabilitate şi,

---

[2] Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *ed. cit.*, p. 259.
[3] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei, ed. cit.*, p. 417.
[4] *Ibidem.*
[5] *Ibidem.*
[6] *Ibidem.*
[7] *Ibidem.*
[8] *Ibidem*, p. 196.

ulterior pentru a le putea folosi. Când mă uit în bibliotecă după o carte, privirea mea „mătură" întregul orizont al bibliotecii şi se opreşte, în fine, asupra cărții pe care o caut pentru ca mâna mea să o poată apuca. Când sunt însă într-un muzeu, tabloul din fața mea parcă îmi captează, cu de la sine putere, privirea. El deschide un peisaj în care sunt absorbit, o nouă dimensiune a lumii în care, neancorat fiind, trebuie să-mi găsesc ancorarea.

Acesta este motivul pentru care putem spune că, la Merleau Ponty, experiența estetică *este* o percepție polarizată invers. Ea are rolul de „a face *vizibil* modul în care lumea *ne atinge*"[9]. Ceea ce era resimțit doar ca un recul intențional vag, acum devine manifest, reclamând un recul afectiv din partea noastră. Această schimbare de sens a intenționalității se vede şi prin transfigurarea semantică a obiectului însuşi. Opera de artă nu este în fața noastră ca şi cum ar fi un obiect vizat de o percepție pură. De fapt, o percepție pură, în modul în care o descrie psihologia, nu ar putea, din principiu descoperi un obiect estetic. Pentru ea, *sensul* unui tablou, de exemplu, ar trebui să fie cel al unei colecții de pete pe o pânză care formează o reprezentare. O astfel de descriere însă este artificială şi nu lasă lucrul însuşi *să fie* în carne şi oase în fața noastră ca operă de artă.

Pe această cale se poate observa o legătură subtilă între *trăirea estetică* şi *suprareflecție.* Aşa cum suprareflecția este o reflecție conştientă de facticitatea sa, care nu se înstăpâneşte asupra lucrurilor, ci mai degrabă le face loc pentru a fi ele însele, şi trăirea estetică este o trăire care lasă obiectul percepției să ne afecteze şi, astfel, să devină obiect estetic, în adevăratul sens al cuvântului. Prin urmare, trăirea estetică este un fel de „suprapercepție"[10], o percepție conştientă de faptul că nici un obiect nu este dat în mod izolat şi că, între „carnea" spectatorului" şi „carnea" operei de artă există o întrețesere pe care nu o putem depăşi prin teoriile artei şi care se prezintă, pentru noi, ca un fel *de „lume a operei" în calitate de dimensiune aparte a lumii în genere.*

Ca şi suprareflecția, experiența estetică suspendă credința perceptivă şi pătrunde dincolo de ea. Aşa cum suprareflecția trece dincolo de sedimentările

---

[9] Maurice Merleau-Ponty, *Cezanne's Doubt* în Maurice Merleau-Ponty, *Sense and non-sense,* translated with a preface by Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus, Northwestern University Press, Evanston, 1991, p. 19.

[10] Atragem atenția cititorului că, spre deosebire de cuvinte precum „suprareflexivitate" sau „supradialectică", conceptul de suprapercepție nu apare în mod explicit, din cunoştințele noastre, în textele lui Maurice Merleau-Ponty. Credem însă că este un concept potrivit pentru a descrie confluența diverselor domenii artistice, şi filosofie pe care gânditorul francez o urmăreşte. Cu toate acestea, trebuie să avertizăm cititorul că, în literatura de orientare post-umanistă, conceptul de suprapercepție apare în legătură cu augmentarea perceptivă dată de mediile virtuale. *Nu acesta este sensul la care ne referim.* Din contră, suprapercepția este o „percepție fidelă facticității sale", una care nu amestecă fenomenul perceptiv cu teorii pre-constituite despre percepție.

deja constituite ale lucrurilor în conştiinţa noastră întrupată pentru a descoperi „lucrurile însele", şi experienţa estetică trece dincolo de corpul operei pentru a surprinde opera însăşi şi „invizibilul" pe care ea îl aduce în vizibil. Diferenţa este însă faptul că, în cazul percepţiei estetice gândită ca „suprapercepţie", prelungirea intenţiilor dincolo de suprafaţa vizibilă a tabloului gândită ca „mediu", are loc la un nivel prepersonal şi anonim, pe când actul suprareflexiv este un act conştient. Noi nu „vedem" mai întâi pete pe o pânză pentru ca, ulterior, printr-un act impus prin propria noastră voinţă, să vedem tabloul *ca* tablou aşa cum, prin supra-reflecţie impunem reflexivităţii noastre să rămână fidelă situării sale existenţiale factice. Drept urmare, experimentarea şi crearea operei de artă este un fel de „filosofie perceptivă", care face în orizontul nostru prepersonal să poată fi accesat prin suspendarea credinţei perceptive. Cu alte cuvinte, arta în genere şi pictura în mod special[11] este o „ştiinţă secretă"[12] sau o „ştiinţă tăcută"[13], care, fără a rosti nici un cuvânt, are capacitatea de a stârni în spectator o „meditaţie filosofică"[14] privitoare la felul de a fi al percepţiei şi al sălăşluirii omului în lume. De aceea, orice operă de artă este *in nuce* o filosofie.

Acesta este şi motivul pentru care filosofia şi arta împart, de fapt, aceeaşi sarcină. „Fidelitatea pictorului faţă de fenomene, pentru Merleau-Ponty, scoate la lumină un *logos* care locuieşte vizibilul şi care ne este cunoscut dinainte de orice operaţie care determină obiectivitatea"[15]. Este vorba despre acelaşi „*logos rostitor*" pe care-l ţinteşte şi filosoful în eforturile sale[16], despre acelaşi „discurs mut" care face ca lucrurile privite să „secrete" un sens propriu, care nu este un sens cognitiv, ci un sens trăit sau, mai degrabă, un „sens afectiv". Regăsim aşadar unul şi acelaşi efort care animă atât efortul suprareflexiv al filosofului, cât şi cel

---

[11] După cum vom vedea pe parcursul capitolului de faţă, Maurice Merleau-Ponty gândeşte pictura ca un fel de „artă a artelor", ca o artă care este cel mai aproape de meditaţia filosofică suprareflexivă şi de atitudinea fenomenologic existenţială pe care filosoful însuşi o adoptă.

[12] Maurice Merleau-Ponty, *Ochiul şi spiritul,* Prefaţă de Claude Lefort, traducere şi postfaţă de Radu Negruţiu, Casa cărţii de ştiinţă, Cluj-Napoca, 1999, p. 19.

[13] *Ibidem*, p. 79.

[14] *Ibidem*, p. 61.

[15] Rajiv Kaushik, *Art and the Institution of Being. Aesthetics in the Late Works of Merleau-Ponty*, *ed. cit.*, p. 4.

[16] „... dacă, dimpotrivă, luăm în calcul vorbirea vorbitoare (*parole parlant*) (...), acest limbaj operant ce nu are nevoie să fie tradus în semnificaţii şi în gânduri, acest limbaj-lucru ce valorează ca o armă, ca acţiune, ca ofensă şi ca seducţie, deoarece face să afluiască toate raporturile profunde ale trăirii unde s-a format, şi care este cel al vieţii şi al acţiunii, dar şi al literaturii şi al poeziei; în acest fel, acest logos este o temă absolut universală, este chiar tema filosofiei." (Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *ed. cit.*, pp. 165-166).

„supraperceptiv" al pictorului: efortul de a ajunge la „lucrurile însele", care este deviza programatică a fenomenologiei înseşi. Chiar dacă instrumentele celor două discipline sunt diferite, scopul le este comun: o indicare paradoxală şi oarecum miraculoasă a acelui *logos tăcut* care, deşi rostuieşte lumea percepției şi întreaga noastră vorbire, nu poate fi niciodată perceput sau rostit ca atare.

Pornind de la aceste idei, trebuie să reconstruim bazele trăirii estetice definind, mai întâi, care este diferența de postură sau de atitudine care operează inversarea polarității dublei intenționalități, astfel încât trecerea simplei percepții în percepție estetică să fie posibilă. Ulterior, pe baza acestei înțelegeri a atitudinii estetice, putem indica şi modul în care un obiect în genere – fie el produs de om sau natural – poate fi privit drept obiect estetic. Până atunci însă, trebuie să delimităm mai clar felul de a fi al percepției simple şi să vedem cum atitudinea estetică este dată, de fiecare dată şi în fiecare moment, ca posibilitate a simplei percepții prin ideea lumii ca spectacol.

2. Lumea ca spectacol şi trăirea estetică

Ideea de „spectacol" este una dintre principalele moduri în care Merleau-Ponty încearcă să se desprindă de teoriile tradiționale ale percepției încă din perioada gândirii sale de tinerețe. Spre exemplu, în *Fenomenologia percepției*, această idee este folosită adesea pentru a defini actul perceptiv, aşa cum este el dezvăluit de analiza fenomenologică a percepției sau, mai exact, pentru a descrie structura „lucru perceput-orizont latent" pe care am analizat-o în capitolul anterior[17]. Avantajul este acela că, atunci când vorbim despre lume ca spectacol, trecem dincolo de diversele construcții teoretice ale psihologiei, filosofiei sau antropologiei şi descriem o experiență preteoretică incontestabilă: aceea că suntem în lume prin intermediul percepției, că ne punem în scenă în fiecare clipă propria existență şi că suntem, în acelaşi timp, *actori* şi *spectatori* ai propriei noastre vieți. Lumea nu mai este, astfel, o aglomerare de „obiecte" ce se prezintă inerte în fața conştiinței, ci un ansamblu coerent, reprezentația unei narațiuni în care suntem prinşi şi care „ne atinge", ne „afectează" şi ne influențează la rândul său.

În aceste condiții, putem spune că ideea de *spectacol*, aşa cum este gândită în contextul de față, este o încercare de a reinterpreta ideea de *„teorie"*, aşa cum este ea înțeleasă de tradiția filosofică. Într-un fel, Merleau-Ponty urmăreşte dezvoltarea unei concepții „preteoretice" sau „prereflexive" a teoriei înseşi, lucru ce îl face să coboare la originile greceşti ale cuvântului θεωρία pentru a descoperi acolo ideea lumii ca spectacol şi a omului care este sortit să-i fie atât spectator, cât

---

[17] *Cf.* Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, *ed. cit.*, p. 101.

şi actor[18]. Drept urmare, avem de-a face cu o raportare prepersonală la lume, în care omul nu este (încă) un *cogito* abstract care surprinde lumea fiind detaşat de ea, ci un *cogito perceptiv* sau, cum îl mai numeşte Merleau-Ponty, *cogito tacit,* aflat în plină reprezentaţie de sine pe scena lumii. Ca participant activ la acest ritual iniţiatic prin care „prindem din zbor" sensurile secretate de lucruri şi le exprimăm la rândul nostru printr-un fel de „mimică existenţială" mai degrabă decât prin conceptualizare[19], omul este surprins în ipostaza sa „naturală", dinainte de orice conceptualizare şi reflecţie.

Una dintre trăsăturile principale care diferenţiază percepţia *ca spectacol* de percepţia gândită *ca act psihologic* este aceea că, în cazul unui spectacol, avem întregul deja prefigurat înainte ca o percepţie individuală să aibă loc. Cu alte cuvinte, percepţia *ca spectacol* nu vizează doar un lucru izolat, ci un întreg de sens, o totalitate[20], o lume. Regula de căpătâi a fenomenologiei percepţiei este aceea că, înainte ca percepţia individuală să fie posibilă, lumea însăşi, ca ansamblu nedeterminat de sensuri mute, trebuie să fie prezentă în totalitatea ei. Dacă percepţia, ca gândire corporală, este sedimentarea unui orizont nedeterminat într-un lucru perceput, atunci înseamnă că lumea, ca „orizont al tuturor percepţiilor noastre"[21], este oarecum dată, în mod anonim, înainte de orice percepţiei. Aşa

---

[18] Sensurile greceşti ale familiei de cuvinte formate în jurul lui θεωρία implică ideea unei participări active a omului la spectacolul lumii. Unul dintre primele sensuri ale acestui cuvânt era acela de „delegaţie oficială" a unui stat pentru consultarea unui oracol sau participarea la ceremonii religioase. Alături de acest sens, θεωρία avea şi sensul de asistare la un spectacol, însă această asistare, conform teoriei aristotelice a κάθαρσις-ului, nu este niciodată asistare pasivă, ci, ca lămurire de sine, are întotdeauna o latură activ-existenţială. De aceea, un θεωρός (spectator) nu este, pentru greci, niciodată cineva ce pur şi simplu „contemplă detaşat" un spectacol, ci unul care, prin actul său perceptiv, participă efectiv, la nivel existenţial-afectiv, la acel spectacol. De asemenea, θεωρία în sensul de contemplare, aşa cum apare ea în filosofia clasică greacă, nu este niciodată o sarcină „teoretică" în sensul modern al cuvântului. Pentru Aristotel, de exemplu, în *Etica Nicomahică,* θεωρία este activitatea ce aduce cu sine fericirea autentică şi, prin urmare, este, într-un anume fel, încununarea eforturilor vieţii practice. În acest sens, θεωρία nu se referă la gândirea abstractă, ci la o stare de înţelegere a fiinţei şi a Divinului care aduce cu sine fericirea ca dis-poziţie afectivă în lumea concretă. Cu alte cuvinte, teoria este, pentru greci, punctul de coincidenţă al cunoaşterii, eticii şi esteticii. (Cf. Aristotel, *Etica Nicomahică*, 1178a *sqq.*; Pentru un comentariu al acestei secţiuni, *v.* Valentin Mureşan, *Comentariu la Etica Nicomahică,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2006, pp. 326-342).

[19] „Vorbirea sau cuvintele poartă un strat de semnificaţie care le este aderent şi care dă gândirea ca stil, ca valoare afectivă, ca mimică existenţială, mai degrabă decât ca enunţ conceptual." (Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei*, *ed. cit.*, p. 226).

[20] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *ed. cit.*, p. 123.

[21] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei*, *ed. cit.*, p. 306

cum, atunci când mergem la teatru, nu percepem niște simpli oameni care dialoghează pe scenă, ci, încă de la început, orice dialog are loc în cadrul unei narațiuni în curs de determinare sau al unei povești care se desfășoară în fața ochilor noștri, și în lumea „reală" noi suntem mereu „prinși" într-o narațiune existențială, ale căror „acte viitoare" sunt deja prefigurate în prezent și determinate de experiențele prin care deja am trecut.

Spectacolul existențial al lumii are, în plus față de reprezentația teatrală, trăsătura că eu însumi, ca existență corporală, sunt, în același timp, și actor și spectator. Prin urmare, lumea poate fi gândită ca o *desfășurare de evenimente pe fondul unei narațiuni nedeterminate în care fiecare gest al individului este un moment integrat într-un ansamblu spațio-temporal care-și este suficient sieși și care dă sens și coerență acțiunilor individuale*. De aceea, în cazul lumii ca spectacol, un rol important îl are corpul care, prin faptul că este vehiculul nostru în lume, „menține continuu în viață spectacolul vizibil, îl însuflețește și îl hrănește din interior, formează împreună cu el un sistem"[22]. Așadar, corpul nostru este cel prin care noi „luăm parte" la spectacolul lumii și care, în același timp, ne împiedică să fim „spectatori puri", asistând dezinteresați la această reprezentație. Prin existența sa corporală în lume, omul este un actant printre alți actanți, el „nu este spectator, ci parte din spectacol"[23]. Putem observa astfel că, deși există, într-un anume sens, o atitudine estetică ce străbate întreaga filosofie a lui Merleau-Ponty, este vorba, în genere, despre o „estetică a actului creator", în care actantul este, în același timp, creator și spectator al propriei opere. Percepția noastră „croiește" întotdeauna propria sa poveste în lume și, tocmai de aceea, fiecare percepție individuală se încadrează într-o ordine istorică. Ea este, în același timp, „un moment al istoriei mele individuale"[24] și o reconstruire ce „presupune în mine sedimentele unei constituiri prealabile"[25]. În jocul lumii, noi venim nu numai cu prezentul nostru, ci și cu sedimentările percepțiilor trecute și cu prefigurările dorințelor viitoare.

Din acest punct de vedere, experimentarea lumii ca spectacol al cărui actor sunt are legătură directă cu credința perceptivă. Eu „percep corect atunci când corpul meu are o priză precisă asupra spectacolului, fără ca acesta să fie

---

[22] *Ibidem*, p. 249.

[23] „Este adevărat că orice percepție a unui lucru, a unei forme sau a unei mărimi ca reale, orice constanță perceptivă ne trimit la formularea unei lumi și a unui sistem al experienței în care corpul meu și fenomenele sunt strâns legate. Dar sistemul experienței nu este desfășurat în fața mea ca și cum aș fi Dumnezeu, ci îl trăiesc dintr-un anumit punct de vedere. Nu sunt spectator, ci fac parte din acest spectacol, iar finitudinea percepției mele, precum și deschiderea sa spre lumea întreagă ca orizont al oricărei percepții se datorează inerenței unui punct de vedere." (*Ibidem,* p. 362).

[24] *Ibidem*, p. 263.

[25] *Ibidem*.

presupusă vreodată ca fiind totală (...) Am încredere în lume”[26]. De aceea, condiția artei devine oarecum paradoxală. Ea propune un spectacol *care se deschide în mijlocul spectacolului lumii*. Prin urmare, arta trebuie gândită ca deschiderea unei alte dimensiuni care, oarecum, reclamă o substituție de mundaneitate, o schimbare de decor a spectacolului, o repoziționare a omului în cadrul spectacolului mundan.

Pornind de la aceste considerații putem înțelege diferența fundamentală dintre percepția estetică şi percepția obişnuită. Dacă cea din urmă se rezumă să „locuiască” obiectul perceput prin intermediul unei deschideri primordiale față de lume *deja constituite* la nivel prepersonal, „percepția estetică *deschide, la rându-i, o nouă spațialitate*” (*subl. n.*)[27], care aduce cu sine un fel de „*suspendare a istoriei personale*” (*subl. n.*)[28]. În cadrul experienței estetice, opera de artă are o temporalitate proprie care, după cum s-a mai observat[29], este temporalitatea unei aventuri, un fel de ruptură în textura istoriei personale care se formează ca un „punct de referință” pentru experiențele ulterioare. Ca „escapadă” într-o altă dimensiune a lumii, arta are puterea de a reorganiza ancorarea noastră în lume.

Pentru a înțelege însă corect acest fenomen, trebuie să luăm aminte la faptul că actul de a deschide noua spațialitate propus de operă nu se împlineşte la nivel reflexiv, ci, oarecum, tot la nivel pre-personal. Există ceva în opera de artă care ne cheamă să îi deschidem lumea şi care, similar acelui „vârtej” scobit în lume de percepția celuilalt, ne îndeamnă să o gândim ca o existență corporală *cu lume proprie* mai degrabă decât ca simplu obiect. Aşa cum privirea celuilalt trădează existența unui spectacol similar şi, în acelaşi timp, diferit de al meu, şi opera de artă trădează un spectacol ce uzurpă spectacolul lumii şi în „narațiunea” căruia suntem seduşi să ne abandonăm. Opera de artă, fie ea literară sau nu, se prezintă ca o „povestire în ramă” ce ne abate atenția de la existența noastră cotidiană tocmai pentru a-i conferi un surplus de sens sau o lămurire (gr. κάθαρσις).

Dacă aşa stau lucrurile, înseamnă că prin deschiderea unei *noi spațialități* şi prin *suspendarea istoriei personale*, percepția estetică se diferențiază de percepția obişnuită aşa cum se diferențiază percepția semenului de percepția unui lucru. În opera de artă noi simțim, oarecum, prezența *celuilalt* şi a *lumii sale*, care coincide cu lumea mea în ceea ce priveşte orizontul anonim şi prepersonal de la care fiecare elaborare mundană ia naştere şi care sedimentează o credință perceptivă, o *doxa originară* care ne oferă lumea percepției ca lume din capul

---

[26] *Ibidem*, p. 355.
[27] *Ibidem*, p. 344 (nota 73).
[28] *Ibidem*.
[29] Mădălina Diaconu, *Ontologia operei de artă în lumina principiului identității*, Bucureşti, Editura Crater, 2001, pp. 141-145.

locului intersubiectivă[30]. În continuare trebuie să elaborăm acest gând privitor la specificul percepției estetice să vedem care sunt, mai exact, raporturile sale cu credința perceptivă şi cu perceperea celuilalt.

2.1. Intersubiectivitate şi lume culturală. Caracterul fermecător al artei

Pentru a gândi până la capăt asemănarea dintre trăirea estetică şi percepția celuilalt, trebuie să luăm în calcul faptul că orice obiect cultural aduce cu sine „prezența apropiată a celuilalt”[31], însă nu în carne şi oase, ci cufundat „sub văl de anonimitate”[32]. În cazul obiectelor utilitare, care sunt tot obiecte culturale, prezența celuilalt apare sub semnul utilizării *deja stabilite*, a „turnurii utilitare” (*ger.Bewandtnis*) cu care vine încărcat un anumit obiect. Este aici vorba despre acel „impersonal se” care apare la Heidegger şi care determină cotidianitatea existenței *Dasein*-ului în lume[33]. De aceea, „perceperea lumii culturale s-ar putea verifica prin perceperea unui act uman sau a unui alt om”[34]. Obiectele culturale în genere poartă cu sine pecetea unui „eu anonim”, a unui sine generic care este, oarecum, specific fiecărei culturi în parte şi care reprezintă „originea” tuturor obiectelor culturale. Acest sine anonim este întotdeauna citit prin prisma unor *urme comportamentale* care ne fac să presimțim un oarecare „Spirit Obiectiv”[35] ce se manifestă dincolo de diferențele noastre individuale.

Dacă aşa stau lucrurile, putem observa legătura gândului filosofului francez cu cel a lui Lucian Blaga, la care, după cum am văzut, toate obiectele culturale poartă o pecete stilistică, care nu este nici mai mult nici mai puțin decât urma sau vestigiul, pentru a ne apropia de cuvintele lui Merleau-Ponty, lăsat de om, prin actul de creație, în obiectul creat. Mai mult decât atât, pentru Lucian Blaga inconştientul, Marele Anonim, se dezvăluie pe sine parțial prin categoriile stilistice, gândite ca transpoziții conceptuale, pe când, la Merleau-Ponty, anonimatul impersonalului se dezvăluie cu ajutorul corpului ca sistem de transpoziții senzoriale. De aceea, în această ordine de idei, corpul celuilalt este „primul dintre obiectele culturale şi cel prin care toate acestea există”[36]. El este,

---

[30] „Înaintea oricărei luări de poziție voluntare, nu aş fi deja situat într-o lume intersubiectivă, dacă ştiința nu s-ar sprijini pe această doxa originară – certitudinea primordială că ating ființa însăşi.” (Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției, ed. cit.*, p. 419).

[31] *Ibidem*, p. 411.

[32] *Ibidem*.

[33] Martin Heidegger, *Ființă şi timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu şi Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, §27.

[34] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției, ed. cit.*, p. 411.

[35] *Ibidem*, p. 411.

[36] *Ibidem*, p. 412.

dacă vreți, chiar *originea* oricărei modelări culturale deoarece, prin comportamentele şi gesturile pe care le-a achiziționat imitațional de-a lungul timpului, *celălalt* îşi dezvăluie în mod spontan apartenența la o cultură.

Întrebarea care se pune acum este cum putem diferenția, din această perspectivă a experienței intersubiective, opera de artă, de corpul celuilalt şi de obiectul cultural în genere? Putem înțelege deja că celălalt, în corporalitatea sa anonimă, se înfățişează ca origine atât a operei de artă cât şi a restului obiectelor culturale. În mod antepredicativ avem conştiința faptului că orice operă de artă, la fel ca şi orice obiect cultural în genere, a fost creat de *cineva*, adică de o existență corporală nedeterminată în privința personalității individuale. În cazul operei de artă, „creatorul nedeterminat" din spatele său nu poate fi, însă, artistul ca personalitate culturală. La acest nivel, *numele* artistului este irelevant deoarece, atunci când intrăm pentru prima oară într-o galerie de artă la întâmplare, avem, în primă instanță, conştiința că ne aflăm în fața unor *opere de artă produse de cineva* pentru ca abia pe urmă, după ce citim eticheta ce însoțeşte fiecare lucrare, să fim conştienți şi de personalitatea pictorului. Prin urmare, la fel ca în cazul restului produselor culturale, şi în opera de artă, la nivelul percepției de prim contact, avem de-a face cu un „celălalt anonim".

Ceea ce ne-ar putea da însă o oarecare diferențiere a artei de celelalte obiecte culturale sunt asemănările dese pe care Merleau-Ponty le face între artă şi percepția celuilalt *în persoană*. Am văzut deja că percepția celuilalt în persoană deschide un „vârtej" care mă absoarbe împreună cu lumea mea pentru a deschide o *altă dimensiune a lumii*. Totodată, celălalt este „un spectacol ce poate fi un farmec (*charme*)"[37]. Prezența celuilalt *în persoană* se diferențiază de prezența celuilalt *ca anonim* prin faptul că prima experiența are posibilitatea de a *fermeca* omul, de a-l absorbi într-o altă dimensiune a lumii care, deşi este stranie, ne poate părea în unele situații chiar mai reală decât realitatea cotidiană. Lumea celuilalt, cu trăirile şi dilemele sale, ne poate captiva astfel încât să ni se pară mai „locuibilă" decât propria noastră lume. În experiența *eros*-ului, de exemplu, lumea celuilalt devine un fel de „punct de fugă" spre care toate eforturile noastre afective se orientează şi care, în acelaşi timp, ne „deformează" privirea.

Un fenomen similar acestui farmec pe care privirea celuilalt îl aruncă asupra noastră poate fi observat şi în cazul operelor de artă. Parafrazându-l pe Marx, Merleau-Ponty spune, în repetate rânduri, că „arta greacă a descoperit secretul unui «farmec etern»"[38], secretul unui „punct de fugă" care are puterea de

---

[37] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *ed. cit.*, p. 26

[38] Maurice Merleau-Ponty, *Marxism and Philosophy* in Maurice Merleau-Ponty, *Sense and non-sense, ed. cit.*, p. 132; Maurice Merleau-Ponty, *„Marxism and Superstition"*, în Maurice Merleau-Ponty, *Signs*, traducere şi introducere de Richard C. McCleary, Northwestern University Press, Evanston, 1964, p. 261.

a ne rostui orizontul existenţial chiar şi astăzi, după milenii întregi de cultură. De aceea, tragem speranţe că acest *farmec*, regăsit atât în artă, cât şi în privirea celuilalt, este fenomenul ce poate da seama de specificul trăirii estetice şi ne poate servi drept fir conducător pentru demersul nostru de înţelegere a constituirii obiectului estetic.

Dacă aşa stau lucrurile, ne aflăm într-o situaţie cât se poate de paradoxală. În artă *ca obiect cultural*, avem de-a face, pe de o parte, cu un sine anonim revelat în orice obiect cultural în genere şi, pe de altă parte, cu un sine *în carne şi oase*, care dă caracterul fermecător al artei şi care apropie experienţa estetică de experienţa perceptivă a semenului. Problema este că aceste două laturi nu sunt niciodată separate, ci *unul şi acelaşi sine este dat ca „anonim în carne şi oase”*. Noi, în măsura în care urmărim înţelegerea viziunii lui Merleau-Ponty asupra atitudinii estetice, suntem mai degrabă interesaţi de acest din urmă aspect al sinelui anonim, cel dat „în carne şi oase”, şi de modul în care el „se împacă” cu anonimitatea. Din păcate, el pare a ne scăpa în mod constant şi asta pentru că sinele anonim care se dă în carne şi oase nu poate fi decât *cogito*-ul nostru tacit şi antepredicativ. Este vorba despre acel *cogito pre-reflexiv*, care are legătură directă cu experienţa propriei mele fiinţe şi care „nu pune nici un obiect în faţa mea”[39] sau de acel „*cogito tacit*” care este simpla „prezenţă sinelui pentru sine”[40], cel mai adesea trecută cu vederea.

Aşa cum reflecţia obişnuită are o „pată oarbă” care o face să-şi piardă din vedere propriul rol şi propriile modificări pe care le face în spectacolul lumii şi percepţia obişnuită este oarecum ignorantă cu privire la acest *cogito prereflexiv*. Dar, cum suprareflecţia este tipul de reflecţie „care ţine cont de ea însăşi şi de modificările pe care le introduce în spectacol”[41], şi percepţia estetică, ca un fel de „suprapercepţie”, este acea percepţie care ţine cont de ea însăşi şi de „încărcătura afectivă” cu care vine în lume, încărcătură ce este sedimentată la nivelul *cogito*-ului *prereflexiv* şi se manifestă ca un fel de „gândire corporală”. La nivelul acestei gândiri corporale ni se imprimă nouă toate gesturile şi expresiile care, fără voia noastră, ne fac „obiecte culturale” pentru ceilalţi şi ne conferă un loc într-o lume culturală. Aşa cum pentru suprareflecţia care suspendă credinţa perceptivă, *eu însumi* îmi sunt revelat ca fiind tot un corp modelat cultural care se comportă aşa cum „se cade” în lumea în care a trăit, şi în cazul percepţiei estetice, eu însumi îmi sunt dat ca *cogito tacit*, ca membru al unei anumite culturi cu posibilităţi proprii de explicitare a conţinuturilor mute care-mi sunt livrate prin percepţie.

Foarte important la acest *sine prereflexiv* este faptul că el este, în acelaşi timp, temeiul intersubiectivităţii lumii şi „punctul zero” de la care propria noastră

---

[39] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *ed. cit.*, p. 82.
[40] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei, ed. cit.*, p. 472.
[41] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *ed. cit.*, p. 60.

experiență „personală" este construită. Fiind situat dincolo de orice distincție dintre subiectivitate şi obiectivitate, dincolo de expresie şi discursivitate, *eul tacit* este, în acelaşi timp, originea individualității noastre, cât şi fundamentul posibilității de comunicare cu alții. De aceea, el trebuie gândit ca acea „observație globală, nearticulată a lumii"[42] care oferă posibilitatea articulării şi de la care porneşte fiecare pentru a-şi explicita reflexiv experiențele şi a-şi ghida privirea în funcție de coordonatele propriei sale existențe[43]. Aşadar, originea percepției estetice este această „observație nearticulată" care, deşi nu e niciodată manifestă ca atare, oferă terenul pentru orice manifestare. Ca surprindere nearticulată a unui orizont nedeterminat al lumii, *percepția estetică îşi are originea în nimic*, deoarece „nearticularea" şi „nedeterminarea" nu sunt nimic altceva decât ipostaze ale nimicului. Cu alte cuvinte, percepția estetică îşi are rădăcinile meontologice în nedeterminarea orizontului originar de existență, rădăcini ce trebuie determinate cu privire la propria lor genealogie şi archeologie.

Acest caracter meontologic al *cogito*-ului tacit şi al experienței oferite de el face ca orice valorizare estetică să aibă loc în nişte coordonate date de experiența noastră ca existențe corporal-culturale în orizontul nedeterminat al lumii. De aceea, în momentele în care, spre exemplu, privim o operă de artă străină culturii noastre, noi ne avem pe noi înşine în fața acesteia, în calitate de *cogito tacit* care se surprinde prin contrast. În stranietatea operei, eu îmi văd propriile reflexe culturale cum țâşnesc din nedeterminarea orizontului originar, şi îmi apar opunându-se lumii operei cu toată evidența lor. Privind o pictură japoneză, eu îmi văd propriile „prejudecăți perceptive", propriile reflexe de percepție care mă fac, în mod esențial, diferit de un japonez dar, în acelaşi timp, mă pun pe acelaşi orizont inițial de nedeterminare ca şi el.

Pe de altă parte însă, dacă *cogito*-ul tacit este gândirea corporală pe care am legat-o de constituirea schemei corporale şi a schemei sexuale ce o dublează, înseamnă că deschizând dimensiunea lumii operei, noi o locuim, cu propria noastră schemă corporală şi cu toate sedimentele sale de sens afectiv. Corpul nostru fenomenal, în integralitatea sa, resimte farmecul artei în timp ce contemplăm un tablou deoarece nu-l privim cu ochii unui spirit pur, ci cu ochii corpului nostru, „tociți" de-a lungul timpului de diversele experiențe sedimentate de situațiile în care propria existență ne-a aruncat fără nici un drept de apel. O descriere fidelă a experienței estetice ne arată că nu numai mintea noastră este

---

[42] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției, ed. cit.*, 472.

[43] „Conştiința care condiționează limbajul nu este decât o observație globală, nearticulată a lumii, asemănătoare cu aceea a copilului care inspiră pentru prima dată sau a omului care, înecându-se, se agață de viață. Şi dacă este adevărat că orice cunoaştere particulară se bazează pe această primă privire, este la fel de adevărat că aceasta din urmă aşteaptă să fie recucerită, fixată şi explicitată prin explorarea perceptivă şi prin cuvânt." (*Ibidem*).

„afectată" de artă, ci şi ochii noştri încep să strălucească la vederea unui tablou ce ne place, pupilele încep să ni se dilate, respiraţia începe să capete alt ritm. Toate acestea sunt semne că percepţia estetică nu este o percepţie abstractă, ci tot una corporală, care are specificul de a face să se vadă ceea ce, în genere, rămâne ascuns percepţiei obişnuite – anume propriul *cogitopre-reflexiv.*

Farmecul operei se manifestă prin faptul că firele intenţionale care ne ancorează în lume se extind dincolo de corpul operei, pătrunzând lumea artei însăşi şi încercând să ne ancoreze acolo. Această ancorare nu va fi niciodată una totală ci, într-un fel, este asemănătoare cu ancorarea în lume a unui copil. Firele noastre intenţionale nu sunt atât de ferm înrădăcinate în tablou ca să ni se pară firească locuirea perceptivă, ele abia îşi caută punctul de sprijin, la fel cum gândirea noastră corporală încearcă să înţeleagă gesturile străine ale personajelor din tablou. De aici şi revelarea sinelui tacit – nefamiliaritatea tabloului scoate la lumină toate reflexele noastre, toate dispoziţiile habituale care, în mod normal, nu ne apar în percepţia obişnuită. Prin urmare, trebuie să existe o complicitate între caracterul nefamiliar şi percepţia estetică deoarece, chiar şi în cazul „esteticului natural" suntem mai susceptibili de a fi fascinaţi mai degrabă de peisajele nefamiliare decât de cele în care „ne ducem traiul".

Aşa cum am văzut în capitolul trecut însă, dezancorarea, gândită ca lipsă a aderenţei la lume, se traduce, la nivelul afectivităţii noastre, prin străbaterea întregului corp fenomenal de o străfulgerare afectivă puternică. Copii sunt mai afectaţi de evenimentele din jurul lor tocmai din acest motiv, iar „lumea cântă din ce în ce mai puţin făţiş pe claviatura stărilor afective «elementare»"[44] odată cu maturizarea şi cu ancorarea mai fermă în propriul nostru orizont existenţial. Aşa cum *cogito*-ul tacit se revelează în faţa posibilităţii propriei morţi ca angoasă sau în privirea celuilalt îndreptată asupra mea ca ameninţare[45], el se poate revela şi în experienţa estetică autentică în calitate de „satisfacţie estetică". Acestea sunt „situaţii-limită" când omul este confruntat, fie cu o altă dimensiune a lumii, fie cu o absenţă a oricărei dimensiuni şi în care lipsa familiarităţii scoate la lumină ceea ce, în viaţa de zi cu zi, rămâne întotdeauna ascuns. Chiar dacă, la nivel reflexiv trăirea estetică pare a nu fi o situaţie-limită, din perspectiva vieţii perceptive ea este chiar definiţia acestui tip de situaţie deoarece ne pune în faţa limitărilor propriei noastre viziuni asupra lumii.

Înţeleasă astfel, percepţia estetică reface întregul proces genetic prin care lumea, ca orizont originar-nedeterminat al existenţei noastre, a luat naştere în primul rând. Deschizând o altă dimensiune a lumii şi încercând să o locuim, noi trecem prin ajustări repetate ale schemei noastre corporale şi afective. Astfel, se poate spune că repetăm *cosmogeneza*. Aşa cum, în copilărie, ne-am format prin

---

[44] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei, ed. cit.*, p. 196.
[45] *Ibidem*, p. 472.

experienţă propriul orizont originar, antepredicativ şi nedeterminat al percepţiei, ca adulţi, prin percepţia estetică, noi refacem oarecum această experienţă încercând să accesăm dimensiunile străine ale lumii artei. Pentru a înţelege mai bine acest lucru, trebuie să gândim actul perceptiv-estetic în termenii dublei intenţionalităţi şi să vedem cum se diferenţiază mai exact, la nivel intenţional, de cel simplu perceptiv.

2.2. Trăire estetică şi dublă intenţionalitate

În acest punct al cercetării noastre ni s-ar putea spune că, prin analizele tocmai efectuate, falsificăm din capul locului experienţa estetică. Uitându-ne la un portret în care este reprezentat Napoleon, noi credem cu toată tăria că îl privim *pe Napoleon*. Eventual, dacă avem o înclinaţie filosofică, am putea spune că alături de această reprezentare a lui Napoleon şi oarecum „în fundalul" ei, vedem chiar lumea acelei epoci, *Weltanschauung*-ul său, cu toată forfota ei de sensuri oarecum diferite de cele ale noastre şi cu obiectele ei care, pentru omul contemporan, au aerul de stranietate al unui orizont pe care nu-l recunoaştem ca fiind *al nostru*. Procedând astfel însă, uităm unul dintre principiile fundamentale ale gândirii lui Merleau-Ponty, anume faptul că „un corp omenesc este prezent atunci când un soi de încrucişare are loc între cel-care-vede şi vizibil, între cel-care-atinge şi ceea ce este atins, între un ochi şi celălalt, între mână şi mână, atunci când scânteia lui cel care simte-sensibil se aprinde"[46].

Cu alte cuvinte, trebuie ca şi în cazul percepţiei estetice să rămânem fideli acestui fel de a fi al conştiinţei încarnate care manifestă o dublă intenţionalitate care ni s-a revelat a fi o *hermeneutică afectivă*. De aceea, lumea operei de artă, gândită ca dimensiune nou deschisă prin percepţia estetică, este întotdeauna prezentă laolaltă cu *cogito*-ul nostru tacit, însă prezenţa este de aşa natură încât, spre deosebire de percepţia obişnuită, ea amplifică prezenţa eului tacit, a acelui eu care, deşi operează în toate gesturile şi mişcările noastre inconştient, nu iese niciodată în condiţii normale la lumină. Cu alte cuvinte, „opera de artă expune un spaţiu prozaic sau topologic în care sinele se deschide"[47], ea deschide o nouă dimensiune a lumii doar în măsura în care se profilează, concomitent, şi o nouă dimensiune a sinelui, anume cea aflată dincolo de orice reflexivitate şi dincolo de orice act conştient, ascunsă vieţii noastre cotidiene. Prin urmare, opera de artă poate fi gândită ca o „filosofie figurată a vederii"[48] sau ca o „iconografie a

---

[46] Maurice Merleau-Ponty, *Ochiul şi spiritul,* Prefaţă de Claude Lefort, traducere şi postfaţă de Radu Negruţiu, Casa cărţii de ştiinţă, Cluj-Napoca, 1999, p. 25.

[47] Rajiv Kaushik, *Art and the Institution of Being. Aesthetics in the Late Works of Merleau-Ponty, ed. cit.*, p. 81.

[48] Maurice Merleau-Ponty, *Ochiul şi spiritul, ed. cit.* , pp. 34-35.

acesteia"[49], o modalitate în care vederea noastră corporală, împreună cu *cogito*-ul tacit ce o străbate, este oglindită în *altul* său, într-o dimensiune stranie şi nefamiliară a lumii.

Acesta este şi motivul pentru care Merleau-Ponty vede arta din perspectiva fenomenului oglindirii şi opera de artă ca o oglindă a sinelui. Ceea ce este crucial la oglindire este faptul că ne oferă posibilitatea de a ne vedea pe noi înşine ca un altul. În acest mod, „ricoşeul" dublei intenționalități, care în mod obişnuit vine dinspre lucru spre mine şi este prilejuit de împotmolirea privirii în obiectul perceput, capătă o putere mai mare. Când îmi privesc proprii ochi în oglindă, privirea mea trece dincolo de suprafața oglinzii şi atinge cele mai adâncuri unghere ale invizibilului meu. Cu toate acestea, ochiul care mă priveşte înapoi din oglindă parcă nu este ochiul meu. „Ceva" străin şi anonim mă priveşte înapoi, un vizibil care arată ca mine, dar care, în spatele ochilor, poate ascunde parcă un alt univers decât ascund eu. Prin oglindire descopăr că există ceva în corpul meu „mai profund decât vederea"[50], care este tocmai *ego*-ul tacit, depozitar al propriului meu invizibil[51].

Dacă aşa stau lucrurile, în experiența privirii propriului corp în oglindă, ni se descoperă atât *cogito*-ul tacit, care străbate întregul nostru corp pentru a-l constitui în mod antepredicativ drept corp fenomenal, cât şi structura dublei intenționalități care este mai greu vizibilă în experiența cotidiană. Se întâmplă astfel deoarece „există o reflexivitate a sensibilului, pe care oglinda o traduce şi o dublează"[52], amplificând astfel, pe de o parte, modul în care „obiectul privit" mă afectează şi făcând vizibil, pe de altă parte, ceea ce, prin experiența cotidiană, nu-mi este niciodată vizibil – adică corpul meu însufleţit, cu întreaga sa rezervă de

---

[49] *Ibidem*, p. 35

[50] „În oglindă, corpul meu îmi urmăreşte neîncetat intențiile, ca o umbră (...). Corpul meu vizual este obiect în părțile îndepărtate de cap, dar, pe măsură ce ne apropiem de ochi, se separă de obiecte, rezervă în mijlocul lor un cvasi-spațiu în care el nu are acces, iar când recurg la imaginea din oglindă pentru a compensa acest vid, ea mă trimite la un original al corpului meu care nu este acolo, printre lucruri, ci alături de mine, mai profund decât vederea." (Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției, ed. cit.*, p. 125).

[51] Acest gând este articulat, dintr-o perspectivă diferită, însă complementară, şi de Alexandru Dragomir: „Cel din oglindă eşti totuşi tu, nu un străin. Unde e atunci străinul? Neîndoios în tine, cel care se uită în oglindă, în «punctul de vedere» din care priveşti. Într-adevăr aşa este primul pas al oglindirii: ne uităm la noi ca şi când am fi nişte străini. Cel din oglindă eşti tu, iar «tu», cel ce priveşte, eşti străinul." (Alexandru Dragomir, *Despre oglindă* în Alexandru Dragomir, *Cinci plecări din prezent. Exerciții fenomenologice*, Ediție îngrijită de Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005, p. 14).

[52] Maurice Merleau-Ponty, *Ochiul şi spiritul, ed. cit.*, p. 35.

invizibil. Prin aceasta, „exteriorul meu se întregeşte, tot ceea ce am mai secret trece în acest chip, această ființă plată şi închisă pe care reflectarea mea în apă mă făcea să o bănuiesc deja”[53]. Brusc, nu mai sunt eu, cel care se mişcă prin lume *în propriul său corp*, ci acel sine anonim şi prepersonal, acea urmă de tăcere care susține orice vorbire şi gândire care mi se proiectează fără să vreau pe chip în timpul şi câteodată împotriva oricărui discurs articulat. Propriile-mi trăsături îmi pot părea stranii, deoarece nu mai sunt doar nişte vagi repere ale schemei mele corporale, care doar se profilează când îmi „conduc” corpul prin lume, ci-mi devin nemijlocit vizibile, împreună cu intențiile care se ascund în spatele lor.

Această „reflexivitate a sensibilului” despre care vorbeşte Maurice Merleau-Ponty este, prin urmare, o reflexivitate originară, o reflexivitate „nereflectată”, care nu mă îndepărtează de situația existențială, ci mă ancorează ferm în ea. Prin faptul că oglindirea îmi oferă dubla evidență a propriului corp, care este, concomitent, *corp perceput*, atunci când este privit în oglindă, şi *corp fenomenal*, atunci când este locuit de mine, ea mă leagă de țesătura existențială a lumii mele. Privindu-mă pe mine însumi, intenționalitatea naturală a privirii trece de la corpul *simțit* la corpul *simțitor* la fel cum, atingându-mi mâna stângă cu cea dreaptă, fiecare dintre mâini devine simțită şi simțitoare. Prin fenomenul oglindirii, dubla intenționalitate, care se revelează de la sine atunci când pipăim ceva, se revelează şi pentru privire. Intensitatea reculului vizual este accentuată, tocmai pentru că, privindu-mă în oglindă, îmi dau seama că *eu*, ca eu tacit, sunt cel care priveşte şi este privit în acelaşi timp.

Acesta este şi motivul pentru care pictorii în special au fost fascinați de oglindă: ea este „metamorfoza celui care vede şi a vizibilului”[54] şi face manifestă trecerea viziunii dintr-o parte în altă pe firul intențional care o leagă la nivel preconştient de lume. Din acest punct de vedere, oglinda îmi revelează felul de a fi al corpului meu ca sistem preconstituit de „transpoziții senzoriale”[55]. În oglindă mi se revelează că viziunea mea este mai mult decât vedere, că ea surprinde mai mult decât vizibilul, dar că această surprindere a invizibilului nu este un act diferit, ci o transpoziționare, o trecere intențională dincolo de suprafața vizibilă a unui lucru, prinsă în actul vederii şi coincidentă cu acesta. Cu alte cuvinte, oglinda îmi face manifestă întrețeserea dintre mine şi lume, prinderea mea în „carnea lumii” şi a lumii în carnea mea.

Întrucât carnea este atât „metamorfoza celui care vede şi a vizibilului[56]”, cât şi un *element al ființei*, putem spune că, prin această percepție oglindită, putem vedea ființa în elementaritatea ei, ființa în carne şi oase, care pentru Merleau-

---

[53] *Ibidem*.
[54] *Ibidem*, p. 36.
[55] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției, ed. cit.*, p. 285.
[56] Maurice Merleau-Ponty, *Ochiul şi spiritul, ed. cit.*, p. 36.

Ponty are tot timpul sensul de „existență întrupată". „Fantoma oglinzii duce cu sine carnea mea, şi totodată întreg invizibilul corpului meu care poate invada celelalte corpuri pe care le văd"[57], ea îmi dă o idee despre puterea de transpoziționare pe care o am. De aceea, în ea găsesc „instrumentul unei magii universale ce preschimbă lucrurile în spectacole, spectacolele în lucruri, pe mine în semenul meu, pe semenul meu în mine"[58]. Ea îmi arată în mod obiectual ceea ce trupul meu face în fiecare clipă în mod nereflectat.

Vedem, aşadar, că trupul, ca încrucişare între cel ce percepe şi ceea ce este perceput este, totodată, „locul" în care eu sălăşluiesc în lume şi matricea oricărui loc posibil[59]. Tocmai de aceea, „sistemul de transpoziții senzoriale" care este trupul meu şi care se revelează pe sine în mod direct prin oglindire, este „straniu sistem de schimburi" unde „se regăsesc toate problemele picturii"[60] care, pentru Merleau-Ponty, este cea mai împlinită dintre arte. Dacă deschiderea noastră față de lume nu ar fi dublu-intenționalã, dacă nu am trăi într-o întrețesere dintre carnea noastră şi carnea lumii, dacă ceea ce am privi nu ne-ar putea afecta înapoi şi dacă, noi înşine, nu ne-am lăsa prinşi în acest joc al afectării de sine pentru a ne înțelege mai bine sălăşluirea în lume, atunci arta ar fi inutilă. Ea nu ne-ar comunica nimic şi nu ne-ar atinge nicicum.

Dar dacă este să existe atitudine estetică şi dacă arta ne comunică într-adevăr un oarecare sens, atunci acest sens este un „sens mut", care „ilustrează enigma trupului"[61] şi care ne dă de înțeles cu privire la orizontul nostru originar de existență, la sălăşluirea noastră anonimă şi prepersonală în lume. Prin faptul că ni se oferă, în acelaşi timp, ca o dimensiune a lumii în care suntem absorbiți şi ca o oglindire de sine, *pictura este punctul suprem de coincidență de care aveam nevoie pentru a gândi până la capăt existența noastră încarnată şi întrupată în lume.* „Esență şi existență, imaginar şi real, vizibil şi invizibil, pictura amestecă toate categoriile noastre etalând universul său oniric de esențe carnale, de asemănări eficace, de semnificații mute"[62].

În aceste condiții, arta şi, în special, pictura, este *punctul de coincidență al tuturor distincțiilor pe care filosofia le-a impus gândirii noastre.* Doar frecventând această lume a picturii putem presimți din nou, în mod direct şi nemediat de nici o distincție artificială, nedeterminarea orizontului nostru originar de existență. Aşadar, prin lumea artei ne cufundăm în acel orizont originar-nedeterminat, experimentăm din nou la nivel afectiv şi corporal cosmogeneza şi,

---

[57] *Ibidem.*
[58] *Ibidem.*
[59] „Trupul este pentru suflet spațiul lui natal şi matricea oricărui alt spațiu existent." (*Ibidem*, p. 54).
[60] *Ibidem*, p. 25.
[61] *Ibidem.*
[62] *Ibidem*, p. 37.

astfel, aruncăm o lumină asupra petelor oarbe pe care ochiul spiritului nostru le are. Pentru a înțelege însă mai departe felul de a fi al percepției estetice, trebuie să dăm la o parte analogiile folosite – privirea celuilalt şi oglinda – pentru ca, punând laolaltă aceste experiențe, să înțelegem care sunt mecanismele intenționale care, dincolo de percepția estetică, guvernează *atitudinea estetică*.

3. Atitudinea ca putere a unui anumit spectacol şi percepția estetică

3.1. Atitudine şi corporalitate

Ca şi în cazul lui Lucian Blaga, conceptul de *atitudine* este, la Merleau-Ponty, unul fundamental pentru înțelegerea modului în care noi, ca existențe întrupate, ne raportăm la artă. În cazul filosofului francez, avem de-a face însă cu o regândire din temelii a acestei idei, spre deosebire de Blaga, la care conceptul de atitudine avea un sens apropiat de cel cu care ne-am obişnuit în istoria filosofiei. Pentru a înțelege gândul lui Merleau-Ponty, trebuie să avem în vedere faptul că ideea de atitudine a desemnat la origine, în limbajul artiştilor renascentişti, în special *atitudinea corporală*, postura unui personaj al operei de artă, acea împletire dintre dis-poziția afectivă ce se citeşte pe fața cuiva şi poziția corpului care trădează această dis-poziție. În acest sens, ideea de *atitudine* este tocmai expresia coincidenței la nivel existențial şi antepredicativ a „corpului" cu „sufletul" şi pe acest fir călăuzitor ar trebui ea gândită în continuare.

Pe de altă parte însă, în calitate de expresie a acestei coincidențe, există o posibilitate inerentă dispoziției atitudinale față de lume de a ignora coincidența şi de a ne induce în eroare. Orice expresie poate fi adecvată sau inadecvată. De aceea, conceptul de atitudine poate exprima la Merleau-Ponty, pe de o parte, structura factică a coincidenței corpului cu conştiința şi, pe de altă parte, diverse moduri de alienare față de ea. De aceea, *în chiar esența ideii de atitudine stă ideea de falsificare*. Într-un anume fel, prin atitudinile noastre putem falsifica experiența trăirii existențiale şi o putem acoperi, încă dinainte de orice interogare sau tematizare reflexivă, prin prejudecățile pe care le introducem tacit în raportarea noastră la lume.

Cu toate acestea, deşi ar părea că unele atitudini sunt strict intelectuale, pentru Merleau-Ponty nu există niciodată o atitudine pur intelectuală. Toate atitudinile au (şi) un sens corporal, dacă nu preponderent un sens corporal. De aceea, ele trebuie gândite ca posibilități de a ne folosi corpul în perceperea lumii. Atitudinea ştiințifică, spre exemplu, deşi este o atitudine pe care am putea-o numi „intelectuală" deoarece interpune o teorie preconstituită între noi şi lume, tocmai prin acest fapt, ea este şi o atitudinea corporală, în măsura în care modelează un nou mod de percepție a lumii în genere, care este metoda observațională a

experimentului ştiinţific. Simţurile noastre, ca modalităţi de „gândire supusă unui anumit câmp”[63], se dispun în mod diferit faţă de lume atunci când adoptăm atitudinea ştiinţifică faţă de atunci când adoptăm atitudinea filosofică sau pe cea naturală.

Luând aminte la aceste argumente, *putem gândi atitudinea ca modalitate a deschiderii corporal-existenţiale către lume*. De aceea, „fiecare atitudine a corpului meu este de la început, pentru mine, putere a unui anumit spectacol”[64]. Prin ea noi organizăm într-un anumit mod orizontul lumii, îi punem în scenă spectacolul şi îl regizăm. Diferenţa dintre atitudinile care falsifică spectacolul şi cele care-i rămân fidele nu este, prin urmare, decât aceea că, în cazul celor din urmă, rămânem conştienţi de propria noastră situare existenţială pe când celelalte propun diverse „artificii” prin care rezolvăm artificial propriile noastre probleme existenţiale, ca şi cum am apela la un *deus ex machina* pentru a ne scoate din paradoxurile propriei noastre existenţe. Atitudinea autentică ţine, cu alte cuvinte, seama de faptul că noi înşine suntem, prin felul de a fi al corpului nostru, în acelaşi timp, spectatori şi jucători în acest spectacol. Drept urmare, prin atitudinea pe care o adoptăm, noi afectăm ordinea lumii şi, în acelaşi timp, ordinea lumii ne afectează percepţia, fără a putea rezolva acest „cerc vicios” care se dovedeşte a fi, de fapt, chiar „cercul dublei intenţionalităţi” despre care am tot vorbit până acum.

Întrucât corpul, după cum am văzut, este „putere a unei anumite lumi”[65], atitudinile sale gândite ca „puteri ale unui anumit spectacol” trebuie înţelese tot după calapodul grecescului δύναμις, ca posibilităţi de a fi existenţiale, neconstituite deja ca set de posibilităţi predefinite, dar întotdeauna gata de a „intra în scenă”, de a se „pune la lucru”. Puterea este doar o prefigurare a acţiunii, o tendinţă spre punere în act. În această calitate, atitudinile determină modalitatea noastră existenţială de a ne implica în lume, chiar şi când aceasta are loc în modul neimplicării. Se întâmplă astfel deoarece „corpul meu stă în permanenţă în faţa lucrurilor pentru a le percepe şi, invers, aparenţele sunt întotdeauna înfăşurate pentru mine într-o anumită atitudine corporală”[66]. Fiind întotdeauna atât actor, cât şi regizor al spectacolului lumii, „fiecare spectacol există pentru mine ca atare într-o anume situaţie chinestezică”[67] şi în fiecare situaţie, chiar şi când stau în pat ţintuit de lene, corpul meu are o anumită dispunere faţă de lume care-mi colorează afectiv existenţa. Lenea, plictisul, dorinţa şi toate celelalte dis-poziţii afective nu sunt, aşadar, decât consecinţe ale modului în care corpul nostru, în calitate de corp fenomenal, cu schema sa corporală şi sexuală, se deschide atitudinal faţă de lume.

---

[63] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei*, *ed. cit.*, p. 265.
[64] *Ibidem*, p. 361.
[65] *Ibidem*, p. 141.
[66] *Ibidem*.
[67] *Ibidem*.

Putem intui deja că deschiderea corporal-atitudinală faţă de lume ca „putere a unui anumit spectacol" care modulează deschiderea originară către lume a existenţei corporale este totodată şi cea care structurează intenţionalitatea diverselor acte ale conştiinţei noastre perceptive, reflexive, suprareflexive sau de alt fel. Practic, fiecare mod al conştiinţei ia naştere dintr-o anumită atitudine, dintr-o anumită punere în scenă a spectacolului lumii. Cu toate acestea, din multitudinea de atitudini posibile, Maurice Merleau-Ponty susţine că există doar *un singur tip* de atitudine autentică, fiind „singura atitudine care nu ne amăgeşte"[68] tocmai prin faptul că „asigură un loc şi faptului nostru de a exista"[69]. Restul, într-un fel sau altul, introduc prejudecăţi şi sedimente de constituire în actele noastre, falsificând astfel realitatea în diverse moduri. Pentru a înţelege felul de a fi al atitudinii estetice, trebuie, prin urmare, să ne îndreptăm atenţia către această tipologie a atitudinilor în vederea discernerii mecanismelor intenţionale ale diverselor tipuri de categorii, precum şi a modului de constituire specific percepţiei estetice.

3.2. Atitudini judicativizante şi atitudini nonjudicativizante

Pe parcursul textelor sale, Maurice Merleau-Ponty vorbeşte despre o sumedenie de atitudini. În primul rând, avem de-a face cu o atitudine naturală, nereflectată, care anunţă deja o atitudine fenomenologică[70], cu o atitudine transcendentală care întreţine nişte relaţii strânse cu atitudinea naturală[71], cu o „atitudine teoretică" ce are puncte în comun atât „atitudinea ştiinţifică"[72] şi cu cea fenomenologic-transcendentală[73], cu o atitudine istorică, o atitudine adultă, o atitudine personalistă, o atitudine observaţională ş.a.m.d. Pentru a ne „tăia drumul" prin tot acest „hăţiş de atitudini" şi a nu fi nevoiţi să le discutăm, pe rând, pe fiecare în

---

[68] Maurice Merleau-Ponty, *Hegel's existentialism* in Maurice Merleau-Ponty, *Sense and non-sense, ed. cit.*, p. 69.

[69] *Ibidem.*

[70] „Există o pregătire pentru fenomenologie în atitudinea naturală. Este atitudinea naturală care, reiterându-şi propriile proceduri, basculează către fenomenologie." (Maurice Merleau Ponty, *Le Philosophe Et Son Ombre* in Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris, 1960, p. 207).

[71] „Adevărul este că relaţiile dintre atitudinea transcendentală şi cea naturală nu sunt simple, că ele nu apar una lângă alta sau una după, ca în cazul falsităţii sau aparenţei şi adevărului." (*Ibidem*).

[72] Maurice Merleau-Ponty, *Le Philosophe Et La Sociologie* in Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris, 1960, p. 131.

[73] „Ce este fals în ontologia [husserliană] a lucrurilor însele (*blosse Sachen*) este că ea absolutizează o atitudine pur teoretică sau idealizantă, neglijând sau considerând ca de la sine înţeleasă relaţia cu fiinţa care fundează atitudinea pur teoretică şi îi măsoară valoarea." (Maurice Merleau Ponty, *Le Philosophe Et Son Ombre*, *ed. cit.*, p. 206).

parte, vom încerca să delimităm două mari tipuri de atitudini, în funcție de modalitatea în care rostuiesc deschiderea omului către lume: *atitudinile judicativizante* şi *atitudinile non-judicativizante*.

Primul tip de atitudini, cele „judicativizante", sunt acele atitudini care, chiar dacă nu sunt în sine judicative, ne conduc mai devreme sau mai târziu la o judicativizare a experienței noastre vii. Chiar dacă nu sunt nişte atitudini asumate la nivel conştient, prin emiterea unor judecăți anume, ele includ toate raportarea la aşa-numita „credință perceptivă" şi țintesc conceptualizarea şi, prin urmare, prinderea în determinații fixe a experiențelor noastre trăite. În această categorie cad acele atitudini care, într-un fel sau altul, falsifică raportarea originară a omului la lume prin introducerea unei serii mai mari sau mai mici de asumpții şi prejudecăți în structura spectacolului ca atare, dintre care prima şi cea care le fundează pe toate este chiar credința perceptivă. Trăsătura comună a acestor atitudini este aceea că iau ca de la sine înțeleasă realitatea lumii pentru percepția noastră, făcând totodată abstracție de rolul nostru de *actori* în acest spectacol.

Atitudinea transcendentală este un bun exemplu de astfel de atitudine judicativizantă care ne poate arăta că aceste atitudini nu trebuie neapărat să fie naive, ci pot fi foarte complexe şi elaborate. Atât în forma sa kantiană, cât şi în forma sa husserliană, atitudinea transcendentală se bazează pe o atitudine naturală care are la bază „misterul unei credințe primordiale şi a unei opinii fundamentale şi originare (*Urglaube, Urdoxa*) care nici măcar nu sunt traductibile în termenii unei cunoaşteri clare şi distincte şi care (...) ne dau nu doar o reprezentare, ci lumea însăşi"[74]. Dacă Husserl n-ar fi presupus credința perceptivă, el nu ar fi avut nici un motiv să se îndrepte, în mod axiomatic, „către lucrurile însele" şi nici Kant nu ar fi avut de ce să gândească un set de „condiții de posibilitate" ale experienței unei lumi care, fără credința perceptivă, nu s-ar fi putut nici măcar constitui ca lume. Aşadar, chiar şi atitudinea critică şi cea fenomenologică tradițională sunt, după Merleau-Ponty, într-o oarecare măsură falsificări ale experienței noastre trăite. Ele manifestă un set de presupoziții, care includ şi atestă credința perceptivă, şi sunt orientate către „prinderea în concept" sau către „înstăpânirea" asupra trăirii concrete. Spre deosebire de acestea, atitudinea somatic-transcendentală sau cea suprareflexivă, adoptate de gânditorul francez, *suspendă* credința perceptivă tocmai pentru a da seama de mecanismele sale şi de structura sa hermeneutic-afectivă.

În aceste condiții, putem observa că trăsătura principală a atitudinilor judicativizante este tocmai aducerea la concept a experienței nonjudicative în vederea unei dominări discursive a lumii. Or, tocmai această „dictatură a

---

[74] *Ibidem*, p. 207.

judicativului”[75] şi înstăpânire a sa asupra nonjudicativului este principala obiecţie pe care o face Merleau-Ponty la adresa istoriei gândirii în genere: ştiinţa[76], reflexivitatea[77], dialectica[78], toate acestea „joacă” pe terenul credinţei perceptive preştiinţifice. Toate au la bază convingerea fermă că lumea este ceea ce vedem şi aşa cum o vedem, motiv pentru care ele îşi clădesc restul edificiilor teoretice pe această presupoziţie. Oricât de diferite ar fi metodele, conceptele şi setul de presupoziţii propoziţionale aduse de fiecare ştiinţă în parte şi de fiecare sistem filosofic, toate se înrudesc prin fundamentarea lor în credinţa perceptivă şi prin scopul lor de a domina orizontul lumii, rostuind în mod judicativ deschiderea omului către lume.

Din acest punct de vedere, atitudinea în sens judicativizant este „un ţesut de acte judicative şi propoziţionale”[79]. Ea vine să acopere, ca o epidermă, „carnea” lumii, împiedicându-ne să ne interogăm cu privire la modul în care ea se constituie. Prin urmare, o trăsătură specifică a atitudinilor judicativizante este aceea că sunt oarbe cu privire la orizontul pretetic, anonim şi antepredicativ al existenţei noastre prin faptul că acordă mai multă importanţă conceptualizării şi prinderii lumii în categoriile proprii intelectului decât lăsării lucrurilor să fie „ele însele”. Astfel, ele ignoră în diverse moduri, situarea omului în lume ca existenţă corporală şi, prin urmare, falsifică experienţa noastră factică. Cu toate acestea,

---

[75] „Termenul de „dictatură a judicativului” este preluat de la Viorel Cernica, unde desemnează o „subordonare totală, constitutivă şi regulativă (în sens kantian), a oricărei forme de discurs faţă de regulile logice ale judecăţii, singura formă a gândirii legată în mod direct de adevăr, adică de «valoarea fundamentală» a cunoaşterii, care defineşte ceea-ce-este cunoaştere.” (*Cf.* Viorel Cernica, *Gândire judicativă şi experienţă nonjudicativă* în Cercetări filosofico-psihologice, anul VII, nr. 1, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2015, p. 35). Cititorul interesat de acest concept, poate consulta cu folos şi lucrarea *Judecată şi timp. Fenomenologia judicativului* (Editura Institutul European, Iaşi, 2013) semnată de acelaşi autor. O singură precizare se impune: în contextul gândirii lui Merleau-Ponty, termenul capătă o conotaţie diferită de cea dată de Viorel Cernica. Atitudinile judicativizante nu duc tot timpul la o dictatură a judicativului, ci doar au această tendinţă din cauza acceptării necondiţionate a credinţei perceptive. Atitudinea naturală, spre exemplu, poate rămâne la jumătatea drumului între judicativ şi nejudicativ, de vreme ce în viaţa de zi cu zi ne bazăm mai degrabă pe intuiţii şi presimţiri vagi decât pe concepte fixe. Cu toate acestea, ea are o înclinaţie de a favoriza argumente ale altor atitudini judicativizante (de exemplu, ale ştiinţei) ca argumente pentru presimţirile sale vagi.

[76] „Ştiinţa, încă de când este vorba să se înţeleagă în manieră ultimă, este înrădăcinată în pre-ştiinţă” (Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *ed. cit.*, p. 33).

[77] „Reflecţia [filosofică] păstrează totul din credinţa perceptivă: convingerea că există ceva, că lumea există, ideea de adevăr.” (*Ibidem*, p. 50).

[78] *Ibidem*, p. 74 *sqq.*

[79] Maurice Merleau Ponty, *Le Philosophe Et Son Ombre*, *ed. cit.*, p. 206.

atitudinile judicativizante sunt utile în ordine practică, acolo unde se poate face abstracție de existența celui care pune întrebările, şi accentul cade pe claritatea conceptuală şi discursivă a răspunsului. În filosofie însă, atitudinile judicativizante nu-şi găsesc locul deoarece vin împotriva definiției filosofiei înseşi ca „ansamblul întrebărilor în care cel care pune întrebarea este el însuşi pus în discuție de întrebare”[80].

Se cere aşadar un nou tip de atitudine, mai originar, care să se diferențieze de cele despre care am vorbit până acum. Este vorba despre un tip de atitudine care să aibă puterea de a trece dincolo de credința perceptivă, de a o suspenda şi de a zări, de pe pozițiile acestei suspendări, orizontul pretematic al existenței. Am surprins deja ceva din felul de a fi al acestei tipologii atitudinale în gândul lui Merleau-Ponty privitor la suprareflecție, care este acel tip de reflecție ce nu face abstracție de facticitatea existenței umane în lume. Aceasta este atitudinea existențială pe care o adoptă Merleau-Ponty şi care se diferențiază net din perspectivă atitudinală de cea fenomenologic-transcendentală a lui Husserl. Alături de ea, mai putem include însă şi ceea ce, în anumite texte, gânditorul francez numeşte „atitudine artificială”[81], care „nu ar trebui gândită ca o atitudine printre altele, ci ca pricepere a tuturor atitudinilor (fr. *l'intelligence de toutes les attitudes*)[82].

Există însă mai multe dificultăți în a înțelegere această atitudine „artificială” la Merleau-Ponty. În textul francez al lucrării *Le Philosophe Et Son Ombre*, ideea „atitudinii artificiale” apare în legătură cu încercarea husserliană de „a înțelege dinlăuntru relația dintre «lumea naturii» şi «lumea minții»”[83] şi este, după filosoful francez, unul dintre locurile în care gândirea lui Husserl se deschide oarecum către atitudinea transcendental-existențială. Deşi nu elaborează această idee, ea implică faptul că, într-un fel sau altul, „în spatele genezei transcendentale, se întrevede (fr. *entrevoit*) măcar o lume care este toată în mod simultan”[84]. Cu alte cuvinte, în spatele atitudinii transcendental-fenomenologice, dominantă la Husserl, care se bazează pe credința perceptivă şi care îşi constituie în mod judicativ obiectele printr-o conştiință simplu intențională de tipul *cogito-cogitatum*, se întrevede o nedeterminare originară pe fundalul căreia orice constituire judicativă poate avea loc. Prin urmare, există un orizont nedeterminat, prejudicativ sau chiar non-judicativ în unele situații, o lume care este întotdeauna deja dată în integralitatea ei şi care constituie orizontul generic al oricărei constituiri, care completează structura dublei intenționalități legând orice act de constituire de o structură dublă de tipul „obiect vizat-orizont latent”. În cadrul

---

[80] Maurice Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisibile*, *ed. cit.*, pp. 46-47.
[81] Cf. Maurice Merleau Ponty, *Le Philosophe Et Son Ombre*, *ed. cit.*, p. 225.
[82] *Ibidem*, p. 225.
[83] *Ibidem.*
[84] *Ibidem*, p. 226.

acestei atitudini, intenționalitatea fenomenologică își transformă structura într-una cu trei termeni – *cogitandum – (tacitum) cogito – cogitatum* – care ne permite o interpretare hermeneutică deoarece, în această schemă, *cogitatum*-ul nu este decât un fost *cogitandum* determinat sau, după expresia lui Merleau-Ponty, *sedimentat* prin percepție sau suprareflecție. Există chiar posibilitatea transpunerii acestei scheme în dialectică prin ceea ce gânditorul francez numeşte *hiperdialectică*[85], asupra căreia nu vom stărui deoarece o astfel de cercetare depăşeşte scopurile noastre.

Se prefigurează, aşadar, mai multe modalități ale acestui tip special de *atitudini nonjudicativizante*, care este vizat de eforturile de gândire ale lui Merleau-Ponty. Ele se diferențiază de atitudinile judicativizante prin două trăsături fundamentale, ambele importante pentru cercetarea noastră: pe de o parte, atitudinile nonjudicativizante suspendă credința perceptivă şi, pe de alta, ele rămân fidele felului dublu intențional de a fi al existenței umane. Acestea nu uită faptul că lumea este dată *în integralitatea ei*, încă dinainte de orice constituire sau devenire, în calitate de *orizont nedeterminat şi non-tetic de constituire*. Atitudinea suprareflexivă – sau transcendental-existențială, cum am mai numit-o – este genul de atitudine nonjudicativizantă care ar putea înlocui gândirea reflexivă tradițională, atitudinea hiperdialectică este cea care ar putea înlocui dialectica tradițională, iar atitudinea artificial-artistică ar fi cea care ar putea înlocui percepția tradițională. Acestora însă li s-ar putea alătura o atitudine „hiper-ştiințifică" care ar aduce facticitatea omului în orizontul de cercetare al diverselor tipuri de ştiințe, una „hiper-teoretică", una hiper-observațională, etc.

Toate acestea, atâta timp cât mențin structura hermeneutic-intențională *cogitandum – (tacitum) cogito – cogitatum* sunt atitudini nonjudicativizante. Ele nu urmăresc „prinderea" lucrurilor în concepte rigide, ci tocmai lăsarea lor să fie, împreună cu invizibilul lor, adică cu posibilitățile lor latente, în orizontul mai larg al lumii, care nu este nimic altceva decât acea sumă de coordonate virtuale şi traiectorii de mişcare prin care suntem ancorați în propria noastră existență şi în propriul nostru corp. Faptul că atitudinea estetică este una nonjudicativizantă, rezultă direct din discuțiile precedente şi din faptul că ea suspendă în mod firesc şi nereflectat credința perceptivă în lume. Pentru a înțelege însă mai bine mecanismele acesteia, trebuie să ne abatem atenția asupra modului în care diversele

---

[85] „Ceea ce numim hiperdialectică este o gândire care (...) este capabilă de adevăr pentru că cercetează fără restricții pluralitatea raporturilor şi ceea ce a fost numit ambiguitate. (...) corecta dialectică este cea care este conştientă de faptul că orice teză este o idealizare, că Ființa nu este făcută din idealizări sau din lucruri numite, cum credea vechea logică, ci din ansambluri legate în care semnificația nu este niciodată decât o tendință, în care inerția conținutului nu permite niciodată să se definească un termen drept pozitiv, un altul ca negativ, şi cu atât mai puțin un al treilea termen drept suprimare absolută a negativului prin el însuşi." (Maurice Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisibile*, *ed. cit.*, p. 127).

atitudini nonjudicativizante sunt gândite de Maurice Merleau-Ponty sub conceptul înglobator de „non-filosofie".

3.3. Atitudine nonjudicativizantă şi non-filosofie

La o primă vedere, termenul de „non-filosofie", ca şi cel de „a-filosofie", ambii folosiți de Merleau-Ponty în perioada de maturitate a gândirii sale, pot fi derutanți. Ei nu se referă la ceea-ce-nu-este-filosofie sau la ceea ce este nefilosofic, ci, din contră, la un efort de depăşire a tradiției filosofice care s-a concretizat de-a lungul istoriei prin acceptarea în domeniul filosofiei a unor teme pe care filosofia tradițională nu le-a luat în seamă. Prin urmare, ambele concepte trimit la „un declin al filosofiei «oficiale»"[86] şi, în acelaşi timp, la o „renaştere" prin care filosofia însăşi îşi depăşeşte limitele tradiționale şi „ia în considerare viața, reorganizând-o chiasmatic ca *o altă parte sinelui* mai degrabă decât *altceva decât sinele*"[87]. Aşadar, ceea ce vizează efortul non-filosofic se referă, *parțial*, la reintegrarea în gândirea filosofică a ceea ce a fost trecut cu vederea încă de la Thales, adică a particularul, a viul, a accidentalul, a contextualul, a corporalul sau a altor fenomene similare.

În sensul său „plin" însă, non-filosofia vizează transformarea acestor teme în teme bază ale filosofiei, adică un fel de „răsturnare" a ierarhiei de valori filosofice a tradiției, care nu este, în acelaşi timp, şi o desconsiderare a tradiției. Acesta este chipul pe care „răsucirii privirii filosofice" de la începutul epocii postmoderne îl ia la Merleau-Ponty. Odată cu această turnură, ale cărei origini coboară până la Hegel, „nu se mai poate identifica pur şi simplu filosofia cu atitudinea teoretică, ci (se) cere mai degrabă ca filosofia să se considere pe sine o formațiune teoretică ce pleacă de la pre-teoretic"[88]. Cu alte cuvinte, *scopul* a-filosofiei nu este de a-şi întoarce privirea de la marile teme ale istoriei filosofiei precum ființa, absolutul, spiritul sau *cogito*-ul pentru a privilegia temele „mărunte". Din contră, scopul ei este acela de a înțelege marile teme ale tradiției pornind de la „solul" nedeterminat al orizontului pretematic al existenței umane, arătând astfel legătura lor cu viața concretă şi întemeindu-le în „carnea" lumii.

---

[86] Françoise Dastur, *Philosophy and Non-Philosophy According to Merleau-Ponty*, *ed. cit.*, p. 152.

[87] Mauro Carbone, *The thinking of the sensible. Merleau-Ponty's a-Philosophy*, *ed. cit.*, p. XVII.

[88] Françoise Dastur, *Philosophy and Non-Philosophy According to Merleau-Ponty*, *ed. cit.*, p. 153.

Dacă aşa stau lucrurile, înseamnă că non- sau a-filosofia nu este nici o cale *opusă* filosofiei tradiţionale, nici una similară[89] şi nici măcar una complementară în sensul strict al cuvântului. În orice filosofie există un sâmbure de nefilosofie sau a-filosofie care, de cele mai multe ori, de-a lungul tradiţiei, a fost prea repede trecut cu vederea. Odată cu descoperirea acestuia şi includerea sa în efortul de înţelegere, între filosofie în sens tradiţional şi non-filosofie există o continuă tensiune, o invazie a facticului în abstract sau a particularului în universal, o contaminare a vizibilului cu invizibilul sau o *întreţesere* a celor două. Cu alte cuvinte, non-filosofia stă sub semnul coincidenţei marilor distincţii ale istoriei filosofiei şi a gândirii lor „chiasmice". Prin urmare, orice atitudine care vizează surprinderea întreţeserii şi coincidenţei, mai degrabă decât a distincţiei şi separării vieţii în genere de gândire, poate fi numită „atitudine non-judicativizantă".

Definită însă astfel, filosofia nu se mai poate diferenţia de alte demersuri considerate tradiţional „non-teoretice" sau „nefilosofice", care pleacă de la situaţia concret-existenţială a omului tocmai pentru a-i oferi un întreg de sens mai profund. Aşadar, renaşterea filosofiei, numită de Merleau-Ponty „non-filosofie", nu este un alt mod de a aborda acelaşi domeniu tematic al filosofiei tradiţionale, ci o reconfigurare din temelii atât a domeniului filosofiei, cât şi a metodelor sale de investigare. Tocmai de aceea, semnele renaşterii filosofiei ca non-filosofie se văd „într-un întreg spectru de «simptome culturale» din literatură, pictură şi muzică, care atestă apusul unui «gând fundamental» în cercetarea artistică"[90]. Gândită ca efort non-filosofic, „întreaga istorie modernă a picturii, efortul său de a se elibera de iluzionism şi de a dobândi propriile sale dimensiuni, au o semnificaţie metafizică"[91]. Ele fac trimitere la acea structură a evenimentului trăit care „e raţiunea profundă a pluralităţii [de interpretări]"[92] pe care le putem da operei de artă sau, cu alte cuvinte, de dubla intenţionalitate care cauzează, în cadrele atitudinii estetice, o relaţie „chiasmică" de împletire între vizibil şi invizibil[93] şi de suspendare a credinţei perceptive. De aceea, trebuie să gândim în continuare coincidenţa artei şi filosofiei în ceea ce am numit „atitudine nonjudicativizantă"

---

[89] „Atunci, nu există nici opoziţie, nici coincidenţă între filosofie şi non-filosofie sau între viaţa filosofică şi cea «obişnuită»; fiecare împrumută de la cealaltă, o invadează şi o intersectează." (*Ibidem*, p. 159).

[90] *Ibidem*, p. 152.

[91] Maurice Merleau-Ponty, *Ochiul şi spiritul, ed. cit.*, p. 60.

[92] *Ibidem*.

[93] În linii mari, putem spune că, pentru Merleau-Ponty, metafizica este, în calitate de „ceva ce se află dincolo de natural", chiar rezerva de invizibil pe care o anunţă orice lucru perceput – adică „potenţialitatea vizibilului" care oferă posibilitatea unei hermeneutici potenţial infinite a operei de artă. Asupra acestei teme vom reveni în capitolul final al lucrării de faţă, unde vom încerca să punem în legătură concepţia blagiană de metafizică cu cea avansată de Merleau-Ponty.

pentru a vedea cum şi de ce atitudinea filosofică autentică care, în cazul lui Merleau-Ponty este cea „transcendental-existențială" sau „transcendental-somatică", are o sumedenie de puncte de coincidență cu atitudinea filosofică.

3.4. Atitudine artificială şi atitudine artistică. Coincidența artei cu filosofia

În umbra celor tocmai discutate, credem că ceea ce am numit „atitudine artificială" ar putea fi numită, tot atât de bine, *atitudine artistică* sau *atitudine artificial-artistică.* Chiar textul francez ne încurajează la o astfel de interpretare când vorbeşte despre o „*attitude «artificielle» (künstlich)*"[94], semn că gânditorul francez a dorit să înglobeze în această atitudine două idei principale. În primul rând, este vorba despre o atitudine „artificială" în sensul că ea nu este una la care avem acces direct, ci una pe care trebuie să o fabricăm, să o provocăm sau să o învățăm. Cu alte cuvinte, atitudinea nonjudicativizantă, de orice fel ar fi ea, nu este în nici un fel o atitudine *naturală* sau *naivă*. Ea implică un anumit efort prin care ochii şi spiritul nostru se obişnuiesc cu un alt mod de a vedea lucrurile care, într-un anume sens, vine împotriva a tot ce am învățat şi gândit până la un anumit moment al vieții noastre. Din acest punct de vedere, toate atitudinile nonjudicative menționate, necesită exercițiu şi învățarea unui nou mod de a ne deschide către lume şi către lucruri decât cel „natural", „cotidian", prin care urmărim mai degrabă să „lăsăm lucrurile să fie" decât să ne înstăpânim asupra lor.

În al doilea rând însă, putem citi în subtext ideea că atitudinea fenomenologic-existențială, cât şi atitudinea suprareflexivă, sunt totodată şi într-o anumită măsură (şi) atitudine artistică (ger. *künstlerisch*). Gândit ca domeniu larg al producerii şi al re-producerii, „artificialul" este totodată „locul" în care artisticul, reflexivul şi dialecticul iau naştere deoarece fiecare dintre ele se opun atitudinii naturale şi credinței perceptive printr-o anumită *tehnică* sau *artă* (gr. τέχνη) de a lăsa lucrurile să fie ele însele. Fiecare dintre acestea îşi propun, ținând cont de felul de a fi al existenței umane întrupate, redarea lumii şi a lucrurilor „aşa cum sunt ele", în mod cât mai fidel, prinzându-le înrădăcinarea în facticitate corporală. De aceea, putem interpreta punerea în paranteze a cuvântului german, precum şi alegerea traducerii franceze prin „*artificielle*", ambele trimițând la ideea de artă (ger. *Kunst*), ca o modalitate de a ne sugera coincidența filosofiei şi artei în ceea ce priveşte atitudinea adoptată de filosof/cititor sau de artist/spectator despre care Merleau-Ponty vorbeşte în mod explicit în alte texte, precum *Ochiul şi spiritul*[95] sau *Îndoiala lui Cezanne*[96].

---

[94] Maurice Merleau Ponty, *Le Philosophe Et Son Ombre*, *ed. cit.*, p. 225.

[95] „Opera însăşi este cea care a deschis câmpul de unde va apărea într-o altă lumină, ea este cea care *se metamorfozează* şi *devine* ceea ce urmează, reinterpretările fără sfârşit

Pentru a gândi această coincidență, trebuie să luăm în considerare înțelesul originar grec al cuvântului τέχνη, la care am mai făcut trimitere și care desemna, în același timp, caracterul artistic și fabricat, arta și meșteșugul, efortul intelectual și efortul fizic. Din această perspectivă, filosofia, în ceea ce privește *tehnica ei de gândire*, este un τέχνη[97] – o artă și un meșteșug totodată, o atitudine artificială. Dar, în măsura în care vorbim despre o existență corporală, despre coincidența corpului și sufletului, distincția dintre efort intelectual și efort fizic – care stătea la baza sistemului antic al artelor liberale – nu mai merită făcută tocmai deoarece orice efort intelectual este înrădăcinat în trup și orice efort fizic are un fundament intelectual. Din perspectivă atitudinală, efortul pictorului de a privi un peisaj pentru a surprinde „invizibilul" său este același lucru cu a gândi (suprareflexiv) geneza unei lumi. Mâna pictorului urmează gândul său perceptiv pentru a reda pe pânză un peisaj la fel cum mâna filosofului urmează privirea sa existențială în încercarea de a înțelege un orizont de constituire. Ambele eforturi sunt „metafizice" în măsura în care încearcă să surprindă ceea ce este „dincolo" de vizibil și ambele demersuri sunt „non-filosofice" deoarece încearcă să surprindă invizibilul pornind de la „coaja" sa vizibilă, de la ceea ce este dat în mod nemijlocit corpului nostru fenomenal.

De aceea, „non-filosofia" nu trebuie gândită ca „o filosofie anume"[98], ci ca o poziționare față de lume, ca un mod de a deschide lumea care se poate manifesta în multiple domenii, ca o *atitudine nonjudicativizantă*. Din această perspectivă, atitudinea estetică, ca și atitudinea artistică, sunt, pe de o parte, coincidente reciproc și, pe de altă parte, non-filosofice. Așa cum suprareflexivitatea „încearcă să fie o extensie filosofică a non-filosofiei, adică o încercare continuă și conștientă de a reînnoire a aceluiași prin alte mijloace"[99], la fel și arta – prin atitudinea artificial-artistică a pictorului – încearcă să fie o extensie a non-filosofiei care vizează reînnoirea acelorași teme ale tradiției prin alte mijloace. Din

---

de care este *în mod legitim* susceptibilă nu o schimbă decât în ea însăși, iar dacă istoricul regăsește sub conținutul manifest surplusul și densitatea sensului, textura care îi pregătea un viitor îndelungat, acest fel activ de a fi, această posibilitate pe care el o dezvăluie în operă, această monogramă pe care o găsește acolo, *toate acestea fondează o meditație filosofică*." (Maurice Merleau-Ponty, *Ochiul și spiritul*, *ed. cit.*, p. 61).

[96] „Mai degrabă decât să aplice operelor sale dihotomiile mai adecvate celor care susțin tradiții, decât acelor filosofi și pictori care le inițiază, Cezanne a preferat să caute adevăratul sens al picturii, care este acela de a interoga continuu tradiția." (Maurice Merleau-Ponty, *Cezanne's Doubted, ed. cit.*, p. 13).

[97] *Cf.* Platon, *Sofistul,* 253d.

[98] Françoise Dastur, *Philosophy and Non-Philosophy According to Merleau-Ponty*, *ed. cit.*, p. 153.

[99] Mauro Carbone, *The thinking of the sensible. Merleau-Ponty's a-Philosophy*, *ed. cit.*, p. 17.

momentul în care curentele artistice au început, odată cu Renașterea și cu teoria perspectivei, să încerce să redea nu numai cum ar arăta lucrurile *în sine*, ci cum arată ele *pentru noi* și pentru perspectiva concretă din care privim, problema structurii „obiect vizat-orizont latent" a început să se pună și în pictură. Problema orizontului și cea a perspectivei nu numai că au schimbat înfățișarea artei, ci și felul său de a fi. Odată cu perspectiva au apărut și deformările intenționate de perspectivă, gândite să comunice niște sensuri nematice; a apărut clarobscurul, cu jocul lui sugestiv de umbre și lumini care comunică mai mult decât ceea ce este intenționat efectiv de artist; a apărut simbolismul subtil al nedeterminatului și confuzului. Ca urmare, pictura însăși a început să fie sensibilă la orizontul originar de existență al omului și să încerce să-l prindă în simboluri vii care exprimă vizual complicitatea și întrețeserea dintre vizibil și invizibil.

Încă de la Leonardo Da Vinci „suntem prinși într-o istorie secretă, într-o pădure de simboluri"[100], dar această tendință se vede mai ales începând cu impresionismul și post-impresionismul, când, în vederea surprinderii cât mai fidele a „esenței concrete" a lucrurilor, arta și-a ieșit din rosturi și a transgresat către non-filosofie, artiștii înșiși intrând în dispute privitoare la tehnica de redare cât mai fidelă a unor subiecte. De aceea, în spatele tablourilor unor artiști ca Cezanne, Klee sau Picasso nu stă nici o atitudine artistică tradițională – imitațională, reprezentațională, iluzionistă etc. –, ci o atitudine „non-filosofică". Ele sunt încărcate cu o dispută, în esență filosofică, privitoare la modul în care putem prinde în operă ceea ce este invizibil și imposibil de tematizat. „Lumea nu mai este în fața pictorului prin reprezentare"[101], ci prin „«strigătul nearticulat» despre care vorbește Hermes Trismegistul, «care părea vocea luminii»"[102], adică acea țesătură de munde la care făceam trimitere mai devreme, acel strigăt care, pentru filosof, este „sensul mut" al lucrurilor prins de *cogito*-ul tacit ca ancorare în lume prin mii de fire intenționale.

Pictorul își urmează gândirea perceptivă în același mod în care filosoful autentic, în sensul lui Merleau-Ponty, se folosește de atitudinea existențială, de suprareflexivitate și de hiperdialectică pentru a surprinde orizontul atematic de existență, sensul „tăcut" al lucrurilor, care este comunicat corpului și spiritului totodată prin simplul act perceptiv. Această posibilitate a non-filosofiei care să includă în definiția ei și arta se profilează deoarece „există un sistem de echivalențe, un Logos al liniilor, al luminilor, al culorilor, al reliefurilor, al maselor, o prezentare fără concept a Ființei universale"[103] de la care atât filosoful, cât și pictorul trebuie să pornească pentru a da seama, în mod nonjudicativ, de

---

[100] Maurice Merleau-Ponty, *Cezanne's Doubt, ed. cit.*, p. 22.
[101] Maurice Merleau-Ponty, *Ochiul și spiritul, ed. cit.*, p. 69.
[102] *Ibidem*, p. 68.
[103] *Ibidem*, p. 69.

propria experienţă trăită. Ambii încearcă surprinderea, împreună cu vizibilul, a acelui orizont pretematic şi a invizibilului pe care acesta îl ţine sub păstrare.

3.5. Atitudine estetică şi atitudine creatoare

Ca urmare a gândirii coincidenţei laturii tehnic-artificiale şi a celei artistice în conceptul grecesc de τέχνη, am văzut cum existenţa corporală anulează distincţia antică între „arte liberale" şi „arte vulgare". Mergând pe acelaşi fir conducător al conceptului de τέχνη şi ducând coincidenţa până la capăt, mai apare o altă urmare ciudată pentru gândirea tradiţională: aceea că, între actul de creaţie şi cel de receptare a artei nu mai există nici un criteriu de diferenţiere clară. Cele două se împletesc deoarece, gândind coincidenţa corpului cu gândirea, nu mai putem vorbi despre spontaneitate pură şi pasivitate pură, ci despre o „spontaneitate pasivă" care este totodată o „pasivitate spontană".

Dacă privim în urmă la istoria esteticii moderne, observăm că s-a acceptat, în genere, faptul că artistul este totodată creator şi prim spectator al propriei sale opere. Experienţa sa însă, spre deosebire de cea a unui spectator necreator, era văzută ca fiind fundamental diferită. Artistul era gândit ca fiind încarnarea spontaneităţii, a inspiraţiei, a geniului, pe când spectatorul era încarnarea pasivităţii şi a gustului format prin receptarea artistică. Dacă artistul *făcea* opera în mod efectiv graţie creativităţii sale, spectatorul era doar un receptor pasiv al acesteia, care se rezuma la simpla *judecare* a creaţiei[104]. Prin această distincţie, atitudinea estetic-receptivă era dusă în mod implacabil în zona atitudinilor judicativizante. Atunci când gândim însă lumea din perspectiva unui spectacol în care suntem, în acelaşi timp, organizatori şi actanţi, această distincţie nu mai are sens. Omul, ca privitor al spectacolului unei lumi, este, în acelaşi timp, *actor* al acelui spectacol. Lumea operei de artă „prinde" în jocul său şi privitorul, în aceeaşi măsură în care îl prinde pe creator.

Prin urmare, rezultă că, din perspectiva existenţei corporale, nu mai există, la nivel atitudinal, o diferenţă clară între atitudinea creatoare şi cea estetică (de receptare artistică) propriu-zisă. În primul rând, câmpul tactil şi cel vizual coincid în experienţa corpului fenomenal deoarece „la subiectul normal nu există o experienţă tactilă şi una vizuală, ci o experienţă integrală, în care este imposibil să măsurăm diferitele aporturi senzoriale"[105]. Cu alte cuvinte, vizibilul la care se raportează preponderent privitorul şi tangibilul, la care se raportează creatorul prin trasarea tuşelor pe pânză, nu mai fac parte din orizonturi diferite, ci din orizonturi care se întretaie şi se încalecă reciproc, contopindu-se cu ajutorul schemei corporale într-un singur orizont generic-nedeterminat al percepţiei.

---

[104] *Cf.* Charles Batteux, *Les beaux arts reduits à un même principe*, Paris, 1746, p. 56 *sqq*.
[105] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei, ed. cit.*, p. 155.

„Vizibilul şi tangibilul aparţin aceleiaşi lumi”[106] şi tocmai de aceea „există un relevment dublu şi încrucişat al vizibilului în tangibil şi al tangibilui în vizibil”[107]. Nu există o lume vizuală, una tactilă şi una auditivă, separate, care sunt prinse laolaltă prin cine ştie ce sinteză a spiritului, ci o singură lume în care diversele mărturii senzoriale se împletesc şi se completează. Privind maşina care trece pe lângă mine în timp ce stau la semafor, îi aud în acelaşi timp motorul şi simt pe piele curentul de aer provocat de trecerea ei. Aceste senzaţii nu vin separate pentru ca abia ulterior sa le unesc printr-un act special de conştiinţă, ci „năvălesc” toate deodată peste mine şi îmi conferă presentimentul clar că sunt într-o lume unitară a percepţiei.

Dacă aşa stau lucrurile şi toate câmpurile noastre senzoriale se contopesc în schema corporală, înseamnă că, urmărind cu ochii contururile orizontului pe care pictorul l-a deschis prin tuşele pensulei sale, experienţa noastră nu este una pur pasivă, ci una de re-creaţie a acestui orizont pretematic. Întrucât orice „vizibil este tăiat în tangibil”[108] sentimentul pictorului, care, prin gestul mâinii sale, redă pe pânză petele de culoare ce se înfăţişează nemijlocit viziunii, este resimţit de noi la un nivel profund al fiinţei noastre. Apăsarea pensulei care, într-un moment de descătuşare a unei nostalgii dureroase, creează nişte tuşe confuze pe tablou ne comunică, la nivel vizual, depărtarea dorului după care pictorul ofta. Netezimea cu care este întinsă culoarea pentru a crea fundalul imponderabil al cerului ne transmite la nivel vizual controlul de sine, calmul şi răbdarea cu care pictorul a pictat acest orizont. Violenţa cromatică şi densitatea stratului de alb care ne priveşte înapoi din tablou redă la nivel vizual un sentiment aproape palpabil că pictorul ne priveşte înapoi, din oglinda propriului său autoportret. Toate aceste experienţe nonjudicative care ne arată modul în care opera de artă se constituie ca expresie şi comunicare a unor sensuri mute, implântate de propria noastră corporalitate, confirmă faptul că noi nu vedem *doar* culori şi nu pipăim *doar* suprafeţe, ci experienţele noastre senzoriale se împletesc între ele şi, în acelaşi timp, se împletesc cu gândurile şi cu dispoziţiile noastre afective.

În acest chiasm al câmpurilor senzoriale, în acest amalgam de culori, noi reconstruim o viziune despre lume urmărind cu ochii fiecare tuşă care a luat naştere ca experienţă tactilă la contactul degetelor pictorului cu pensula. Aşadar, atitudinea artistică şi cea estetică sunt, de fapt, acelaşi drum, străbătut în sensuri diferite: pictorul a luat vizibilul şi, prin gestul mâinii sale, l-a impregnat cu invizibil şi l-a aşternut pe pânză ca o lume, ca un orizont pretematic de sensuri mute; noi luăm acest vizibil impregnat de invizibil, îl pipăim cu ochii, parcă pentru a recrea traseele intenţionale ce constituie coordonatele acestei dimensiuni

---

[106] Maurice Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisibile*, *ed. cit.*, 175.
[107] *Ibidem*, p. 175.
[108] *Ibidem*.

stranii a lumii care este opera de artă, şi încercăm să-l locuim aşa cum, odată, pictorul a locuit ţinutul din care a desprins un peisaj. Efortul pictorului de a crea o lume este dublat de efortul nostru de a recrea *aceeaşi* lume. Pe acest teren nedeterminat şi anonim al intersubiectivităţii primordiale are loc orice experienţă estetică concretă care descătuşează un întreg orizont de sensuri anunţat, oarecum, după cum am văzut, şi atunci când privirea noastră se încrucişează cu privirea celuilalt.

În aceste condiţii, pictorul are în faţa spectatorului doar avantajul de a fi un deschizător de drumuri perceptuale, instauratorul unor traiectorii de simţire. Câmpul perceptiv deschis de operă, acelaşi la care se raportează spectatorul, este un rezervor inepuizabil tocmai pentru că el surprinde o întreagă lume, un întreg orizont netematic de sensuri în care *cogito*-ul tacit se ancorează[109] şi prin care acesta se revelează sieşi, explicitând lumea operei cu ajutorul propriului său bagaj afectiv dobândit pe urma unei întregi istorii personale de sălăşluire în lume. Pentru a vedea mai departe modul în care această ancorare are loc şi care sunt mecanismele prin care ea reordonează coordonatele virtuale ale corpului nostru fenomenal la nivelul schemei corporale, trebuie, mai întâi, să vedem ce înseamnă, pentru Merleau-Ponty, ideea de „sens netematic" sau „sens mut" şi cum se raportează ea la schema afectivă.

4. Atitudine estetică şi schemă afectivă

4.1. Eros, *libido* şi schema afectivă

După cum am văzut încă din capitolul trecut schema corporală, prin care suntem ancoraţi în lume, se constituie pe şi este împletită cu o aşa-numită „schemă sexuală" care poate fi gândită ca „schemă afectivă" în sensul mai larg al cuvântului. Întrucât „un spectacol are pentru mine o semnificaţie sexuală nu atunci când îmi reprezint, chiar şi confuz, raportul său posibil cu organele sexuale sau cu starea de plăcere, ci atunci când el există pentru corpul meu"[110], orice percepţie are o conotaţie „erotică", însă nu în sensul modern al cuvântului, ci în sensul antic, de *eros*, de *dorinţă*, de *impuls-către*. Când un lucru îmi captează atenţia, el o captează în virtutea unei atracţii pe care o simt pentru el, în virtutea unui „interes" ce mă face să-mi abat privirile în direcţia sa. De aceea, „există o

---

[109] „Opera însăşi este cea care a deschis câmpul de unde va apărea într-o altă lumină, ea este cea care se *metamorfozează* şi *devine* ceea ce urmează, reinterpretările fără sfârşit de care este în mod legitim susceptibilă nu o schimbă decât în ea însăşi." (Maurice Merleau-Ponty, *Ochiul şi spiritul*, *ed. cit.*, p. 61).

[110] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei, ed. cit.*, p. 198.

«înțelegere» erotică, ce nu este de ordin mental, de vreme ce nu înțelege observând o experiență în spatele unei idei”[111], ci este mai degrabă de ordin corporal. Mărul copt îmi atrage privirile pentru că trupul meu deja anunță o satisfacție gustativă viitoare. Mirosul de cozonac proaspăt copt îmi deschide apetitul pentru că aduce cu sine „gustul” pe care-l asociez copilăriei şi care îmi deschide un întreg orizont temporal al trecutului. Toate aceste experiențe nonjudicative conțin în ele ceva de genul unei *dorințe*, a unei *pofte*, a unui *eros* fără de care noi am pierde apetența pentru obiect în genere şi, prin urmare, chiar conştiința gândită ca intenționalitate.

Pentru a înțelege cum trebuie acest gând al filosofului francez, este necesar să pornim de la faptul că el preia conceptul de *eros* sau dorință din psihanaliza freudiană, unde desemna, în ultima teorie a pulsiunilor emisă de Freud, tocmai „ansamblul pulsiunilor de viață în opoziție cu pulsiunile de moarte”[112]. Lucrul interesant la această teorie, expusă pentru prima oară în anul 1920[113], este acela că ea încearcă să înlocuiască „*libido*-ului concentrat asupra eului”[114], care era văzut mai degrabă ca un act formator al conştiinței „organizat în *eu*”[115], cu un *eros* mai subtil, ce-şi are bazele în structura noastră biologică. Acest *eros* este o „dorință corporală” care face posibil orice *libido* gândit ca „substrat al transformărilor pulsiunii sexuale în raport cu obiectul”[116]. Aşadar, diferența dintre *eros* şi *libido* este aceea că cel din urmă se manifestă la un nivel oarecum reflexiv, după ce separația dintre „subiect” şi „obiect” este efectuată. *Eros*-ul, în schimb, se comportă în mod similar cu *eros*-ul platonic, la care Freud face repetate trimiteri în opera citată, şi nu are nimic sexual în el – cel puțin nu în sensul comun al cuvântului – ci este chiar forța care permite, la nivel preteoretic, eului să se raporteze la un obiect în genere.

Putem înțelege astfel de ce, atunci când explică schema afectiv-corporală, Merleau-Ponty preferă teoria din *Dincolo de principiul plăcerii*, singura lucrare freudiană acceptată cu mari rezerve chiar şi de cei mai fideli discipoli ai săi[117], mai degrabă decât cea a *libidoului*. În această lucrare atipică, pe care psihanalistul

---

[111] *Ibidem*.

[112] Jean Laplanche, J.B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, sub direcția lui Daniel Laganche, traducere de Radu Clit, Alfred Dumitrescu, Vera Şandor, Vasile Dem. Zamfirescu, Coordonator, Vasile Dem. Zamfirescu, Coordonare lexicografică Alexandru Skultety, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 134.

[113] Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips/Dincolo de principiul plăcerii*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig, 1920.

[114] Adoflo Fernandez-Zoïla, *Freud şi psihanalizele*, traducere de Liliana Voicu şi Liliana Valeria Dimciu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996, p. 77.

[115] *Ibidem*.

[116] Jean Laplanche, J.B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, *ed. cit.*, p. 222.

[117] Adoflo Fernandez-Zoïla, *Freud şi psihanalizele*, *ed. cit.*, p. 72.

o scrie cu gândul expres la asemănările dintre experimentele sale de cabinet şi filosofia lui Schopenhauer şi Nietzsche[118], *eros*-ul este gândit în legătură directă cu biologicul şi prefigurează un fel de „inconştient biologic", un inconştient care este dat la nivel schematic în chiar schema noastră corporală şi care apare *înainte* de orice *libido*, constituind, în acelaşi timp, legătura strânsă dintre *corp* şi *psihic*.

Maurice Merleau-Ponty a trecut gândul lui Freud în propriul său sistem de gândire, încercând să pună pe seama acestui mecanism *erotic* în sens platonico-freudian tocmai *coincidența trupului cu sufletul*. La el însă, acest „inconştient" nu are sensul lui „rezervor" de sensuri deja formate, cum este adesea interpretat în tradiția psihanalitică, ci face trimitere tocmai la acea nedeterminare care face posibilă orice determinare. *Eros*-ul este pus în joc de însăşi structura intenționalității şi, tocmai de aceea, relația noastră perceptivă cu lucrurile poate fi înțeleasă ca o hermeneutică prediscursivă a afectivității sau ca o „hermeneutică erotică". Acest „inconştient biologic" este constituit tocmai prin urmele lăsate la nivelul instinctelor noastre corporale de experiența anterioară şi, de aceea, îşi are expresia în schema corporală ce subîntinde corpul fenomenal.

Vedem astfel că ideea psihanalitică de „inconştient" joacă un rol important şi la Merleau-Ponty, nu numai la Lucian Blaga. De această dată însă, ea prefigurează individualizarea insului într-un anumit orizont intersubiectiv anonim, spre deosebire de Blaga, unde inconştientul avea un rol oarecum opus, anume acela de a-l integra pe individ într-o cultură ce are propria matrice de categorii abisale. Această diferență de abordare, credem noi, se datorează faptului că filosoful român se raportează mai mult la Jung şi la conceptul său de inconştient colectiv, pe când filosoful francez se raportează la ideea lui Freud de inconştient individual. În ambele cazuri, concepțiile psihanalitice nu sunt însă luate ca atare, ci sunt dis-locate şi plasate într-un alt context conceptual. Diferența constă în faptul că, la Merleau-Ponty ele sunt plasate în contextul fenomenologiei percepției şi a corporalității, pe când la Blaga sunt plasate în contextul orizontului misterului şi al revelării prin creații culturale. De aceea, nici nu ar trebui să ne mire că ambii filosofi gândesc legătura dintre inconştient şi conştiință pornind de la acelaşi concept de „transpoziție". În cazul lui Blaga, transpoziția este conceptuală[119] – deoarece categoriile inconştientului sunt gândite în calitate de concepte – pe când, la Merleau-Ponty, transpoziția este senzorială[120] – deoarece corpul însuşi este „depozitarul" acestor „sensuri mute" provenite prin „sedimentare perceptivă".

În acest fel de a fi al dorinței sau al *eros*-ului, care „înțelege pe dibuite, legând un corp de altul"[121], putem surprinde ceva din modul de constituire al

---

[118] *Ibidem*, p. 73.
[119] Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, *ed. cit.*, p. 125.
[120] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției, ed. cit.*, p. 285.
[121] *Ibidem*.

orizontului atematic prepersonal. Dorința vine să ofere fiecărei percepții propriul său relief, propria sa carne care adăposteşte în sine invizibilul. Vedem astfel că, ceea ce numeşte Merleau-Ponty invizibil, se referă (şi) la aceste sensuri afective pe care le introducem în lume şi care constituie un fel de „intenționalitate originară”[122] care ne indică „rădăcinile vitale ale percepției, ale motricității şi ale reprezentării”[123]. Or, „sensurile afective” sunt, de fapt, nişte înțelesuri nonjudicative, nişte semnificații pe care nu le vizăm niciodată în mod explicit prin definiție, însă care ne ajută să ne „personalizăm” lumea şi să o ordonăm *topologic*. Ele ne configurează preferințele şi aversiunile astfel încât, deşi trăim într-o lume comună cu ceilalți semeni ai noştri, să putem numi această lume, totodată, şi „lumea mea”. Prin această dorință care „înțelege pe dibuite” sau „înțelegere erotică”[124] noi avem posibilitatea de a sedimenta perceptiv *aceleaşi lucruri*, însă în moduri diferite.

De aceea, „percepția erotică nu este o *cogitatio* care vizează un *cogitatum*, ea vizează un alt corp prin intermediul corpului subiectului, se face în lume şi nu într-o conştiință”[125]. Mai mult decât atât, întrucât ține de lume gândită ca orizont de constituire a oricărui obiect intențional, ea stă, într-un fel sau altul, la baza constituirii oricărui obiect. Noi „încărcăm” fiecare lucru cu sensuri atematice, impuse de sedimentările lăsate de experiența noastră anterioară la nivelul acestei „percepții erotice” ce formează schema sexuală după modul în care percepția în genere formează schema corporală. La baza oricărei „senzații”, fie ea tactilă, vizuală, auditivă sau de alt fel, zace „lucrarea răbdătoare şi tăcută a dorinței”[126] care face ca obiectul perceput să „secrete” un sens mut sau afectiv. Această încărcătură de sens – ca urmă a unui trecut ce determină prezentul percepției şi deschide către un viitor – este cea care ne face locuitori ai unei lumi culturale şi a unei lumi naturale totodată.

Aşa stând lucrurile, putem înțelege ceea ce Merleau-Ponty numeşte „arc intențional”[127], care este elementul fundamental al sensului afectiv şi care se referă la „abilitatea noastră de a învăța să vedem noi posibilități pe baza experienței trecute”[128]. Dar acest arc intențional implicat în înțelegerea erotică nu este doar unul temporal, care leagă experiența noastră actuală de cea trecută, ci şi unul „spațial” care *acum*, în momentul actului perceptiv, ne leagă de obiectul propriei percepții prin nişte fire intenționale prepersonale. Există o „structură

---

[122] *Ibidem*, p. 199.
[123] *Ibidem*.
[124] *Ibidem*.
[125] *Ibidem*, p. 198.
[126] Maurice Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisibile*, *ed. cit.*, p. 187.
[127] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției, ed. cit.*, p. 199.
[128] Hubert L . Dreyfus, *Reply to Romdenh-Romluc* in Thomas Baldwin (ed.), *Reading Merleau-Ponty on The Phenomenology of Perception*, ed. cit., p. 69.

spaţială şi temporală"[129] a percepţiei erotice care corespunde celor două straturi ale lumii – lumea naturală şi lumea culturală. Aşa cum arcul, ca instrument de vânătoare, leagă două capete ale aceleiaşi bucăţi de lemn printr-un fir, şi arcul intenţional mă leagă pe mine de obiectul propriei percepţii printr-un fir intenţional şi de trecutul sedimentat al experienţei mele corporale printr-un fel de „tensiune afectivă" care se manifestă între percepţia mea actuală şi percepţiile similare din trecut. Dorinţa despre care vorbeşte Merleau-Ponty şi care dă relief lumii este, prin urmare, tocmai „*tensiunea*" pe care o resimţim în actul dublei intenţionalităţi şi care ne face „să locuim" obiectul perceput.

Vedem astfel că locuirea noastră corporală în lume determină o „schemă sexuală" sau, mai degrabă, o „schemă afectivă" în genere, care introduce dispoziţia afectivă în existenţa noastră. Fără această schemă, lumea nu ar avea pentru noi nici un relief, ci toate lucrurile ne-ar fi egale, făcând imposibilă decizia de a ne apleca asupra unuia mai degrabă decât asupra altuia. Drept urmare, fără o anumită latură „erotică" a percepţiei care să imprime actelor noastre tocmai caracterul de „vizare-a-ceva", orizontul nostru originar de existenţă ar rămâne etern în nedeterminare. Mişcarea gândirii, fie a gândirii perceptive, fie a celei reflexive, ar fi imposibilă dacă noi, încă de la început, nu am fi deschişi şi oarecum atraşi de anumite lucruri din jurul nostru mai degrabă decât de altele. Aşadar, „tensiunea" dublei intenţionalităţi este dată de acest *eros* primordial care lucrează la nivelul orizontului nostru originar de existenţă şi face posibilă, în cele din urmă, deschiderea către lume. În această zonă tulbure şi antepredicativă a „percepţiei erotice" şi a sensurilor afective trebuie căutată satisfacţia estetică care, după cum am văzut, prefigurează întreaga noastră raportare la opera de artă. Dacă este adevărat că percepţia în genere, ca vizare explicită a ceva, nu ar fi posibilă fără dispoziţia afectivă imprimată de această dorinţă tăcută a *eros*-ului, cu atât mai puţin ar fi posibilă percepţia estetică, pusă încă din Antichitate în legătură cu *eros*-ul.[130]

4.2. Dorinţă şi satisfacţie estetică

Deşi tema satisfacţiei estetice nu este vizată în mod frontal de către Merleau-Ponty, putem reconstrui relaţiile dintre *eros*, gândit ca „percepţie erotică" ce leagă pe dibuite două corpuri în genere şi satisfacţia estetică. La dispoziţie avem doar câteva remarci pe care filosoful francez le face în *Fenomenologia Percepţiei* şi sunt, după cum vom vedea, în concordanţă cu trăsăturile pe care experienţa estetică le manifestă în texte dedicate în mod special artei, cum ar fi *Îndoiala lui Cezanne* sau *Ochiul şi spiritul*. Drept urmare, credem că putem reconstrui o concepţie coerentă şi suprareflexivă despre rolul pe care satisfacţia în

---

[129] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei*, *ed. cit.*, p. 197.
[130] *Cf.* Platon, *Banchetul* şi *Phaidros*; Plotin, *Enneade,* I, VI (1).

genere îl are pentru Merleau-Ponty şi, în special, o concepție privitoare la satisfacția estetică.

Firul conducător al acestui gând este ideea că satisfacția – de orice fel ar fi ea – provine din surprinderea unui „sens mut" sau „netematic" cu care *eros*-ul încarcă toate ființările mundane. Prin urmare, dacă *eros*-ul este responsabil pentru „tensiunea hermeneutică" pe care, în capitolul anterior, o surprindeam în structura intenționalității înseşi, înseamnă că „satisfacția" poate fi privită ca o consecință a „umplerii" antepredicative a obiectului intențional cu experiențe nonjudicative. Noi suntem satisfăcuți când, dincolo de scoarța subțire a vizibilului, surprindem un „invizibil", un „sens atematic" al obiectului care ne dă acelaşi sentiment de împlinire pe care-l avem atunci când, plimbându-ne fără scop pe stradă, regăsim un chip drag. În fond, chiar şi când vorbim la nivel pur teoretic, satisfacția răsărită din actul reflexiv este tocmai satisfacția determinației, a mişcării necesare pentru a viza orice lucru în genere şi pentru a-l scoate din orizontul originar atematic al existenței noastre.

Acesta este şi motivul pentru care însuşi „cuvântul «satisfacție» nu mai spune nimic în lipsa intenției, a inițiativei sexuale care determină un ciclu de mişcări şi de stări, le «pune în formă» şi îşi găseşte în ele realizarea"[131]. „Realitatea" lucrurilor pentru noi, carnea lor, este dată tocmai de această umplere a obiectului percepției erotice cu experiențe afective provenite din trăirile noastre anterioare. Fără de aceste experiențe, determinarea nu ar fi posibilă deoarece „contactul corporal strâns nu [ar] produce decât un «sentiment vag», o «cunoştință cu un obiect nedeterminat»"[132]. Dorința „scobeşte" suprafața obiectului şi îl încarcă cu sensuri mai adânci care-i dau greutate şi care, tocmai prin aceasta, îl fac *real*. O lume fără ataşamente afective, fără o latură erotică a percepției, ar fi o lume stranie, o lume de fantome care, deşi ne bântuie, nu ne pot atinge nicicum.

Pe de altă parte însă, umplerea de sens, ancorarea fermă într-o anumită lume, are puterea de a „«reorganiza» spectacolul lumii"[133]. Spre exemplu, atunci când ne apropiem de un obiect aflat la orizont şi privirea noastră este capabilă să prindă din ce în ce mai multe detalii, există un moment în care noi „recunoaştem" respectivul obiect ca ceea ce este cu adevărat. Atunci, umplerea intențională „satisface" aşteptările noastre şi ceea ce la început era un obiect nedeterminat aflat în depărtare, acum devine un obiect anume. La fel se întâmplă şi în cazul unei picturi abstracte care este umplută de sens în momentul experienței estetice şi care ne oferă o satisfacție doar în măsura în care percepția erotică găseşte acolo un „sens mut", adică un sens afectiv, ascuns printre tuşele tabloului. În lipsa acestui sens mut, ochiul ratează experiența estetică şi se poziționează în fața tabloului ca

---

[131] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, *ed. cit.*, p. 197.
[132] *Ibidem*.
[133] *Ibidem*, p. 41.

în fața unui perete stropit din neglijență cu vopsea. O voce tăcută, de undeva din adâncul cărnii spectatorului, rostește atunci o judecată mută: asta nu e artă. Şi într-adevăr, în lipsa sensului afectiv, arta nu poate fi concepută ca deschidere a unei alte dimensiuni a lumii şi omul nu se poate *ancora* în acea dimensiune. *În lipsa unui sens afectiv arta nu este artă* deoarece, în lipsa ancorării în lumea artei, spectatorul este lăsat pe dinafara spectacolului, el ratează punerea în scenă şi trăirea acestuia. Tocmai de aceea, *experiența estetică poate fi văzută şi ca o „reorganizare" a spectacolului lumii prin deschiderea unei noi dimensiuni a lumii operei şi prin ancorarea fermă în aceasta.*

Dacă aşa stau lucrurile, orice trecere de la determinare la nedeterminare, adică orice gândire perceptivă sau reflexivă, are la bază o oarecare satisfacție afectivă provenită tocmai din „umplerea" obiectului intențional cu sensul mut prefigurat de schema noastră afectivă. Mai simplu spus, satisfacția afectivă apare atunci când aşteptările noastre nerostite se pun *în acord* cu percepția factică[134]. Această satisfacție este însă exacerbată în cazul experienței operei de artă deoarece percepția nu mai are de-a face cu sedimentarea unui anumit obiect dintr-un orizont dat, ci ancorarea *cogito*-ului tacit într-un *alt* orizont, reconstrucția unei întregi lumi pornind de la percepția noastră erotică, umplerea cu sens nu numai a unui obiect punctual dintr-un orizont, ci a unui orizont întreg. Întrucât însă deschiderea acestei dimensiuni noi a lumii presupune, totodată, şi o dezancorare din lumea cotidiană, satisfacția estetică capătă, în acelaşi timp, trăsătura seducției şi a farmecului. Opera de artă este un obiect al fascinației spectatorului[135].

Acum putem înțelege mai bine trăsăturile farmecului despre care am vorbit mai devreme şi care implică reconstruirea unei întregi lumi în jurul unei persoane sau a unui lucru. Fascinația fața de persoana iubită nu numai că ne face mai atenți la acea persoană, ci ne face să ne modificăm coordonatele virtuale prin care suntem ancorați în lume astfel încât *acea* persoană să fie centrul lumii noastre şi „ținta" tuturor sentimentelor noastre. La fel, în virtutea similitudinii dintre experiența estetică şi cea a celuilalt, putem observa că o trăire estetică autentică implică mai mult decât *erotismul vag* al oricărei percepții. Ea implică o

---

[134] Merită menționat faptul că acest *acord* între dorință gândită ca *eros* şi frumusețea unui anume obiect este cheia de înțelegere a întregii estetici platoniciene şi neo-platoniciene. În această privință, Merleau-Ponty nu iese din limitele platonismului. Cu toate acestea, după cum vom vedea, gânditorul francez integrează şi percepția urâtului în această schemă deoarece ceea ce el numeşte „satisfacție" este o satisfacție a umplerii obiectului intențional, nu a percepției ca atare. Cu alte cuvinte, un obiect urât sau un obiect şocant care împlineşte aşteptările noastre afective privitoare la cum ar trebui să fie un astfel de obiect, produce o satisfacție similară – şi structural echivalentă – cu satisfacția pe care o dobândim în fața unui obiect frumos.

[135] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, *ed. cit.*, p. 209.

adevărată fascinație, o reconstrucție a unei întregi lumi pornind de la un obiect punctual, care este ceea ce în genere constituie „subiectul" tabloului.

În aceste condiții, privind un peisaj de Cezanne, noi nu numai că nu suntem interesați de obiectul perceptual în modul în care suntem interesați de a găsi stiloul pe masă, ci suntem de-a dreptul fascinați de el. Pentru câteva clipe, întregul nostru orizont de percepție devine centrat în muntele Sainte-Victoire, ne lăsăm lumea cotidiană în urmă, şi încercăm să locuim, alături de artist, această dimensiune străină. Reconstruim, printr-o mişcare oarecum inversă decât cea a percepției simple, o întreagă lume pornind doar de la „viziunea" muntelui. În vederea acestui lucru, spectatorul este obligat să „pună de la el" sensuri mute acolo unde nu sunt decât sugestii de sens, este obligat să încarce tabloul cu propria sa experiență anterioară. De aceea, chiar dacă noua dimensiune a lumii deschisă de operă este deschisă în orizontul de constituire al lumii în genere, ea este mai degrabă o *reconstrucție* pornind de la propria experiență. Rezultatul este că, în acest efort de reconstrucție, *cogito*-ul tacit se profilează şi el în opera de artă ca într-o oglindă. Opera de artă este, prin urmare, *dimensiunea reconstrucției efectuate tacit în care eul afectiv iese la lumină cu toată forța.*

Dacă aşa stau lucrurile, experiența estetică este împlinită abia atunci când fascinația noastră tinde să ne dea *sentimentul concret* că ştim peisajul *ca şi cum* l-am fi locuit dintotdeauna. Cu alte cuvinte, experiența estetică transformă satisfacția pe care o resimțim de fiecare dată când reuşim o „umplere intențională" o obiectului percepției sau gândirii noastre în fascinație a unei anumite lumi, în reconstrucție a relației eu-lume într-o altă dimensiune. Asupra acestei dimensiuni ciudate a lumii care este opera de artă trebuie să ne oprim în cele ce urmează pentru a vedea mai exact cum simpla satisfacție se poate transforma în fascinație şi farmec.

5. Lumea operei de artă şi reconstrucția relației eu-lume

Din cele tocmai discutate, ne putem da seama că o operă de artă nu este, propriu-zis, niciodată încheiată. Ea are un grad de incompletitudine care cheamă privitorul să „pună de la el" sensuri afective pentru a reconstrui orizontul operei. De aceea, „opera împlinită nu este opera care există în sine, ca un lucru, ci opera care *îşi atinge* spectatorul şi *îl invită* să preia gestul care a creat-o şi, trecând peste intermediari, *să reunească*, fără alt reper decât o mişcare a unei linii inventate, un traseu aproape incorporal, lumea tăcută a pictorului, de acum înainte profilată şi accesibilă" (*subl. n.*)[136]. Prin urmare, orice operă este, în mod esențial, *doar o schiță a unei lumi*, care reclamă un efort de reconstrucție din partea spectatorului,

---

[136] Maurice Merleau-Ponty, *Le Langage Indirect Et Les Voix Du Silence* in Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, *ed. cit.*, p. 64.

o reconstrucție care constituie opera de artă *ca obiect estetic*. Dar, în măsura în care această reconstrucție are loc la nivelul percepției erotice, adică pune în joc o hermeneutică afectivă, nu există, propriu-zis, o *conștiință estetică* diferită de *conștiința afectivă*, care să dea seama de un standard al gustului deja stabilit.

Se întâmplă astfel deoarece sensul operei, ca orice sens de altfel, se constituie, la Merleau-Ponty, pentru prima oară la nivel gestual. Spectatorul „prinde" gestul încărcat de dispoziție afectivă prin care pictorul așterne culorile pe pânză la fel cum prindem sensul mut al gestului unui conlocutor. Acest gest este tradus direct în sens la nivelul schemei corporale care contopește orizonturile tuturor simțurilor într-un orizont comun al lumii și, tocmai de aceea nu este necesară impunerea unui „simț estetic" care să ajute la constituirea obiectului estetic. Opera este susceptibilă de a avea interpretări infinite[137] tocmai pentru că ea antrenează hermeneutica afectivă a schemei sexuale și a percepției, deschizând astfel un orizont de sensuri pe care fiecare îl sedimentează în felul său și care depășește orice concept de „gust estetic" posibil.

Sunt unele locuri în care Merleau-Ponty compară opera de artă cu o monogramă care fundează o meditație filosofică[138] tocmai pentru că ea oferă doar „inițialele" lumii pe care suntem provocați să o reconstruim. Aceste inițiale – schița vizibilă a unui univers invizibil – îndeamnă la meditație tocmai pentru că opera de artă nu conține nicio idee, ci doar *matricea unor idei*[139]. Așa cum opera de artă conținea, la Blaga, o urmă a matricei stilistice, ea conține, la Merleau-Ponty, o *matrice a unei idei*, însă a unei idei „corporale", gândite pornind de la gestualitate. Întrucât trupul este, în sine, „matricea oricărui alt spațiu existent"[140], el surprinde matricea ideatică a operei și deschide, astfel, o nouă dimensiune a lumii definită printr-un alt fel de spațialitate ca cea a lumii cotidiene. „Umplerea" acestei matrice nu este, așadar, una „categorial inconștientă", ca la Blaga, ci una ce ține de percepția erotică. Ca existență întrupată, omul percepe în operă nu numai „formele categoriale" ale culturii în care trăiește, ci mai ales „sedimentele de sens mut" pe care propria experiență le-a depus la nivelul schemei corporale. Dacă la Blaga *matricea stilistică* trimitea la generalitatea inconștientă a morfologiei unei culturi, la Merleau-Ponty *matricea ideatică* trimite la istoria personală pe care fiecare dintre noi o avem la dispoziție ca orizont de constituire și care implică și un teren anonim și intersubiectiv al orizontului cultural în genere.

O urmare a acestui fel de a fi al artei este aceea că, întrucât opera conține o *matrice a unei idei*, pictorul trebuie să facă ceva mai mult decât să exprime o idee, cum face filosoful. El trebuie să traseze „coordonatele" care „trezesc acele

---

[137] Maurice Merleau-Ponty, *Ochiul și spiritul, ed. cit.*, p. 61.
[138] *Ibidem*.
[139] Maurice Merleau-Ponty, *Le Langage Indirect Et Les Voix Du Silence, ed. cit.*, p. 96.
[140] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, p. 54.

experienţe ce vor face ca ideea lor să se înrădăcineze în conştiinţa altora”[141]. Întrucât matricea nu este nimic mai mult decât o serie de coordonate, munca paradoxală a pictorului este să îşi *comunice* propria idee cu ajutorul fixării prealabile a coordonatelor care vor servi spectatorului la ancorarea sa în lumea operei. Pictorul trebuie să imprime, în vizibil, sugestiile invizibile necesare reconstrucţiei lumii operei de către spectator şi, tocmai de aceea, el trebuie să „facă *vizibil* modul în care lumea *ne atinge*”[142].

Acestea sunt şi motivele pentru care, la Merleau-Ponty, opera de artă este un simbol, sau o *emblemă,* nu o metaforă, ca la Blaga. Spre deosebire de metaforă în sens blagian, ca „figură stilistică” ce permite revelarea unui sens al misterului prin mijloacele lumii vizibile, adică un *transfer de sens*, *emblema* vizează tocmai punerea laolaltă în coincidenţă a vizibilului şi invizibilului, *inserţia invizibilului într-un strat subţire vizibil care se înfăşoară în jurul său*[143]. Opera de artă ca simbol nu numai că, în termenii lui Blaga, revelează misterul invizibil, ci o face tocmai prin *întreţeserea dintre vizibil şi invizibil.* Ea arată chiar chiasmul prin care invizibilul impregnează vizibilul cu o matrice de sens mut care „ne oferă embleme al căror sens nu ne oprim niciodată în a-l developa”[144]. De aici provine şi inerenta incompletitudine a oricărei opere de artă. „Developarea de sens”, desfăşurarea vizibilului şi scoaterea la lumină a invizibilului depozitat în el, nu este niciodată posibilă până la capăt tocmai pentru că, în percepţia concretă, cele două ni se dau în coincidenţă şi sunt, practic, două feţe ale aceleiaşi monede. A scoate tot invizibilul din vizibil ar fi echivalent cu anihilarea vizibilului însuşi. De aceea, opera de artă se constituie printr-o *perpetuă hermeneutică afectivă*, care nu va ajunge niciodată la un rezultat final, sedimentat într-o credinţă perceptivă. În faţa unei opere de artă nu avem niciodată senzaţia că ne aflăm în faţa „lucrului însuşi”, ci ceva ne spune că percepţia estetică nu constituie niciodată „fără rest” opera. Mereu există o „margine de sens” care rămâne neconstituită şi care ne răpeşte orice încercare de a sedimenta o credinţă perceptivă.

Se întâmplă astfel deoarece arta deschide o lume „a cărei cheie nu o avem”[145], în care ne „instalăm”[146] pe dibuite cu ajutorul unei scheme afective deja constituite care nu-i corespunde în totalitate. Noi descoperim coordonatele sugerate de matricea ideatică a unei opere urmărind indiciile lăsate de artist, prin paşi nesiguri, şi construind astfel un fel de „temei afectiv” care ar putea servi drept

---

[141] Maurice Merleau-Ponty, *Cezanne's Doubt,ed. cit.,* p. 19.

[142] *Ibidem.*

[143] Merită menţionat faptul că grecescul ἔμβλημα înseamnă tocmai *inserţie*, introducerea unui lucru în altul care-l înfăşoară de jur împrejur.

[144] Maurice Merleau-Ponty, *Le Langage Indirect Et Les Voix Du Silence, ed. cit.*, pp. 96-97.

[145] *Ibidem.*

[146] *Ibidem.*

„cheie" de descifrare a lumii operei[147]. Drept urmare, arta ne învață, într-un anume mod misterios, să vedem ceea ce nu am văzut niciodată, anume *cogito*-ul nostru tacit căutându-şi propriile-i temeiuri afective de înrădăcinare într-o lume, şi „ne dă de gândit"[148] tocmai relația acestui *cogito* tacit cu lumea operei. Spre deosebire de analiza perceptivă sau reflexivă a unui obiect oarecare – în care găsim doar ceea ce noi înşine am pus[149]– în opera de artă găsim mereu un surplus de sens. În măsura în care opera ne atrage ca un vârtej într-o altă dimensiune a lumii, ea *ne dă de gândit* tocmai pentru că, în vederea reconstruirii acelei lumi, noi avem nevoie de o cheie, de un principiu de reconstrucție, pe care adesea îl luăm din opera însăşi. Dezancorarea noastră din lumea cotidiană şi prelungirea firelor intenționale prepersonale în lumea operei ne învață mai mult decât orice experiență analitică tocmai pentru că ne pune în situația de a relua, pe cont propriu, construcția unei lumi. Prin aceasta, „o operă de artă de succes are puterea stranie de a-şi preda propria lecție"[150], care este aceea că ne raportăm cu toții la un ansamblu de sensuri mute şi un orizont nedeterminat al lumii care fundează tocmai intersubiectivitatea noastră.

Dacă luăm aminte la faptul că, pentru Merleau-Ponty, gândirea este întotdeauna mişcarea de trecere de la nedeterminat la determinat, înseamnă că şi, în cazul dimensiunii lumii deschise de operă, privirea noastră erotică „dibuie" temeiurile unei lumi, şi îşi determină propria situare față de opera de artă. În experiența estetică *acelaşi eu tacit* este pus în fața unei *alte rețele de coordonate virtuale* care-l leagă de o lume. De aceea, el trebuie să suplinească oarecum lipsa ancorării printr-o reconstrucție a rețelei de fire intenționale care, la nivel preteoretic, ne oferă primele sensuri mute ale operei, sensuri care pot fi ulterior preluate de suprareflecție sau de reflecția simplă pentru a fi determinate conceptual. Or, singurul mod în care o astfel de suplinire este posibilă este prin proiecție a propriei experiențe afectiv-culturale asupra acelor coordonate străine ale operei. Atunci când există un acord între percepția noastră erotică şi matricea ideatică a operei, atunci când coordonatele intenționale ale schemei corporal-afective îşi găsesc temeiuri în care să se ancoreze „de cealaltă parte a pânzei", în invizibilul întrețesut în vizibilul care dă aspectul operei, experiența estetică devine autentică. Noi suntem puşi într-o situație existențială prin care „locuim" lumea operei şi care ne oferă o oarecare satisfacție estetică ca urmare a faptului că umplem cu sens o matrice ideatică ce stă la originea unei întregi dimensiuni mundane.

---

147 „Prin urmărirea indicațiilor tabloului sau a cărții, prin stabilirea temeiurilor, lovindu-se de o latură şi de alta, ghidat de claritatea confuză a unui stil, cititorul sau spectatorul prin a găsi ceea ce pictorul a vrut să le comunice." (Maurice Merleau-Ponty, *Cezanne's Doubt, ed. cit.*, pp. 19-20).

148 Maurice Merleau-Ponty, *Le Langage Indirect Et Les Voix Du Silence, ed. cit.*, p. 97.

149 *Ibidem*.

150 Maurice Merleau-Ponty, *Cezanne's Doubt,ed. cit.*, p. 19.

Abia pornind de la această situare existențial-corporală, care echivalează cu o „umplere intenţională" a acelei lumi cu sensuri afective, înscrise în „schema corporal-afectivă" se poate face orice valorizare. Opera de artă bună este cea în care reuşim să ne ancorăm la nivel prepersonal. Este acea operă a cărei matrice ideatică o putem umple cu propria noastră experienţă astfel încât să „rezonăm" cu ea. Invers, o operă de artă mediocră este cea a cărei „cheie" nu o găsim, cea care nu ne fascinează şi nu ne împinge la deschiderea unei noi dimensiuni a lumii. Tocmai de aceea, putem spune că satisfacţia provenită din „umplerea" cu sensuri afective a lumii operei stă la baza procesului de valorizare estetică, proces ce trebuie analizat în vederea lămuririi modului de constituire a obiectului estetic în calitate de dimensiune aparte a lumii.

6. Satisfacţie estetică şi valorizare

6.1. Mecanismul hermeneutic al constituirii valorilor în genere

După cum am observat deja, satisfacţia estetică provine din umplerea cu sensuri mute a lumii operei de artă. În mod firesc, valorizarea ar corespunde sedimentării experienţelor estetice plăcute la nivelul schemei noastre afective. Cu toate acestea, lucrurile nu sunt atât de simple deoarece, pentru Merleau-Ponty, valorizarea ia naştere printr-un fel de sedimentare a vieţii noastre factice în legătură cu *toate* situaţiile relevante care ne-au produs plăcere sau, din contră, durere[151]. Tocmai de aceea, nu se poate vorbi despre nişte valori universale, ci doar despre nişte valori existenţiale, dobândite prin propria experienţă trăită. Se poate întâmpla ca cineva valorizeze în mod pozitiv un lucru care mie îmi displace profund la fel cum se poate întâmpla ca eu însumi să urmez nişte valori care, altora, să li se pară iluzorii. În aceste condiţii, chiar situarea noastră factică nu este nimic altceva decât rezultatul unui proces de valorizare, „încarnarea valorii pe care i-o oferim"[152]. Surprindem aici acelaşi cerc hermeneutic al dublei intenţionalităţi pe care l-am surprins de-a lungul întregii analize a gândirii lui Merleau-Ponty. Pe de o parte, situarea factică creează valori prin sedimentare şi, pe de altă parte, ea însăşi este „încarnarea unei valori".

Pentru a ieşi din acest cerc, trebuie să luăm aminte la faptul că, urmărind firul gândirii fenomenologice, valorizarea îşi are sursa ultimă în acea *percepţie erotică* dictată de schema noastră afectivă. Ea vine *dinspre* acordul trăirilor noastre cu fenomenele care se manifestă pentru noi şi, tocmai prin această mişcare, ea confirmă o atitudine privilegiată prin care noi locuim cât mai bine o

---

[151] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei*, *ed. cit.*, p. 513.
[152] Maurice Merleau-Ponty, *Cezanne's Doubt, ed. cit.*, p. 25.

anumită dimensiune a lumii[153]. Prin urmare, sistemul nostru de valori este, în acelaşi timp, o prefigurare a modurilor privilegiate de a sălăşlui în lume în diverse situaţii factice. Ca „putere a unui anumit spectacol", adoptarea unei atitudini are la bază o sumedenie de „evaluări tacite" prin care ne poziţionăm într-un fel sau altul faţă de un anumit ansamblu orizontic. Dacă aşa stau lucrurile, înseamnă că, ne folosim de memoria corporală pentru a ne ghida simţurile spre o anumită „abordare" a situaţiei. În acest caz, valorile sunt tocmai acele „reflexe intenţionale" care ne „şoptesc" că în faţa unui tablou trebuie să adoptăm o atitudine estetică, în faţa unei probleme de fizică trebuie să adoptăm o atitudine teoretică, în faţa unei sarcini oarecare trebuie să adoptăm o atitudine practică ş.a.m.d.

Din acest punct de vedere, putem spune că există două aspecte sau „modalităţi" ale valorizării, numite de Merleau-Ponty valorizarea absolută şi valorizarea spontană. Valorizarea absolută se referă la faptul că „există un eu natural care nu părăseşte situaţia terestră şi care schiţează fără încetare valori absolute"[154]. Motivul pentru care aceste valori sunt absolute nu este acela că ele ar fi „general valabile", ci pentru că, fiind evaluări ale eului tacit, nu sunt decât foarte rar exprimate judicativ. Prin urmare, ele sunt un fel de „valori nonjudicative", care se infiltrează în judecăţile noaste explicite pe nesimţite, şi care nu apar decât foarte rar ca atare în faţa spiritului nostru. De aceea, ele nu pot fi atacate sau restructurate dinspre conştiinţă, ci singurul mod în care ele pot fi modificate este prin schimbarea schemei afective cauzată de aşa numitele „crize existenţiale" sau situaţii limită. În restul timpului însă, aceste valori – în măsura în care confirmă valabilitatea atitudinilor noastre privilegiate – servesc drept „criteriu" pentru valorizarea obiectelor lumii. Cu alte cuvinte, sedimentele de valoare constituite existenţial şi concentrate într-un eu tacit prin ceea ce Merleau-Ponty numeşte „schemă sexuală" sunt acele valori care, cu ajutorul percepţiei erotice, sunt proiectate asupra tuturor obiectelor lumii[155] în mod instinctual.

Pe această cale apare un „act secund" al valorizării, numit „valorizare spontană". Ea este constitutivă lumii deoarece, prin fiecare act de percepţie conotat din capul locului afectiv, noi proiectăm o valoare sedimentată la nivelul *ego*-ului tacit asupra lucrului. Diferenţa dintre aceste valorizări spontane şi valorizarea absolută ce le serveşte drept criteriu este aceea că ele sunt „nişte figuri plutitoare, care propun, rând pe rând, diferite semnificaţii"[156] diverselor obiecte

---

[153] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei*, *ed. cit.*, p. 513.

[154] Expresia de „eu natural" avea să fie înlocuită, în partea a doua a gândirii lui Merleau-Ponty cu expresia de „eu tacit". Eul natural este eul percepţiei, situat „sub eul ca subiect gânditor." (Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei*, *ed. cit.*, p. 511) şi care ne oferă aderenţă la situaţia factică în care ne aflăm sau, în alţi termeni, ancorarea în lume.

[155] *Ibidem*, p. 197.

[156] *Ibidem*, p. 512.

percepute. Drept urmare, ele au o prezenţă oarecum fantomatică şi nesigură, un lucru putând fi valorizat diferit în funcţie de situaţia în care îl găsim şi de atitudinea pe care o adoptăm faţă de el. Cel mai frumos tablou ni se poate părea complet nevaloros şi inutil atunci când intrăm într-o galerie de artă pentru a ne rezolva o problemă personală. Se întâmplă astfel deoarece atitudinea practică pe care o adoptăm în acea situaţie legitimează un set de valori complet diferit de cele estetice şi, ca urmare, ratăm experienţa estetică încă dinainte de a ne angaja în ea.

În aceste condiţii, putem spune că există de fiecare dată două laturi ale actului de valorizare. Pe de o parte, *valorile absolute*, ca sedimentări depozitate la nivelul schemei afectiv-corporale a eului tacit sunt nişte *valori situaţionale*, care determină atitudinea pe care o adoptăm într-o situaţie sau alta. Pentru ca măcar să avem posibilitatea de a emite o judecată estetică despre o anumită operă, trebuie ca deja să fi făcut o *valorizare absolută* a situaţiei noastre existenţiale şi să ne situăm corect la nivel atitudinal în faţa operei. Angajatul firmei de curierat care vine pentru a transporta o expoziţie de la o galerie la alta, în virtutea atitudinii practice pe care situaţia sa de muncă i-o cere, va valoriza obiectele transportate din perspectivă lucrativă. Există colete mai scumpe sau mai ieftine, colete mai fragile sau mai robuste, colete mai uşor sau mai dificil de manipulat ş.a.m.d. Prin urmare, operele de artă vor fi valorizate conform acestui context valoric lucrativ, iar experienţa estetică poate avea loc doar prin accident, printr-o „eroare de valorizare".

Pe de altă parte, există o *valorizare spontană* care, în fiecare act perceptiv, vine oarecum în calitate de corolar al *valorizării absolute*. Adoptând o atitudine prin valorizare absolută, începem să ierarhizăm obiectele pe care le percepem *în funcţie de criteriile setului de valori deja asumat la nivel atitudinal.* Prin urmare, valorizarea spontană este un fel de reflex al alegerii unei anumite atitudini existenţiale. Ea este oarecum condiţionată de modalitatea deschiderii noastre faţă de lume, pe de o parte, şi de nişte trăsături ale obiectului, pe de alta. Opera de artă, ca obiect estetic, manifestă nişte trăsături care ne fac, în cazul în care adoptăm o atitudine estetică, să o valorizăm pozitiv sau negativ. Această valorizare va fi însă, din principiu, ratată, dacă adoptăm o altă atitudine – adică dacă structurăm altfel deschiderea noastră către lume.

Acesta este motivul pentru care valoarea unei opere „este întotdeauna un răspuns la cele mai particulare evenimente ale vieţii sau la cele mai generale structuri ale sale"[157]. Astfel, ele pot da seama de o „afectivitate pătrunsă de inteligenţă"[158], de o „gândire afectiv-corporală" prin care omul sălăşluieşte lumea la nivel antepredicativ. Cu toate acestea, actul de valorizare nu trebuie gândit ca un „act dublu" sau ca două acte diferite, ci ca o hermeneutică afectivă care este, în

---

[157] Maurice Merleau-Ponty, *L'homme Et L'adversité* in Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, *ed. cit.*, p. 285.

[158] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei*, *ed. cit.*, p. 195.

fond, esența vizării dublu intenționale. Atitudinea mea față de un obiect, structura generală a deschiderii mele față de lume, primeşte un răspuns sau un recul dinspre obiectul privit care-mi confirmă (sau infirmă) faptul că am adoptat o atitudine corectă. Astfel, este posibilă, pe de o parte, schimbarea atitudinală şi, pe de alta, o stratificare a valorilor spontane în funcție de modul în care ele ne oferă o „priză" asupra obiectului.

În măsura în care pot, concomitent, să-mi ajustez atitudinea față de un lucru şi să transfer asupra sa diverse seturi de valori, eu pot construi mai multe straturi de valori pentru unul şi acelaşi obiect. Deşi nu discută subiectul pe larg, Maurice Merleau-Ponty acceptă faptul că „din transfer în transfer se formează valori secunde sau terțe, ele nefiind legate, aparent, de plăcerile şi durerile noastre naturale"[159], decât într-un mod indirect şi din ce în ce mai vag. Cu alte cuvinte, chiar dacă valorile în genere sunt o urmare a schemei noastre corporal-afective şi a *eros*-ului care dă „valoare sau semnificație sexuală stimulilor exteriori"[160], ele nu trebuie să răspundă *în mod direct* plăcerilor noastre naturale. Prin stratificare, valorile pot împrumuta senzația de satisfacție de la sentimente de plăcere derivate, cum se întâmplă, de exemplu, atunci când apreciem o teorie a fizicii ca fiind frumoasă. Valorizarea ei se bazează pe un set de plăceri derivate, obținute din activitatea intelectuală, care la rândul său este, după cum am văzut deja, o activitate derivată în comparație cu activitatea perceptivă. La fel se întâmplă şi când apreciem o operă de artă pentru tehnica ei sau pentru compoziția ei. Valoarea tehnicii este atribuită printr-un act reflexiv – prin analiza reflexivă a operei de artă – şi, ca urmare, marchează o alunecare a atitudinii estetice în atitudine teoretică.

Această schimbare de atitudine trebuie însă corelată întotdeauna cu o schimbare în felul de a fi al valorizării. În cazul atitudinii estetice avem de-a face cu o atitudine nonjudicativizantă şi, prin urmare, valorizarea este un act tacit, neexprimat discursiv. Este acea „primă impresie" cu care opera ne farmecă şi care, dacă opera este cu adevărat bună, ne „lasă fără cuvinte". În cazul atitudinii teoretice, o atitudine judicativizantă, valorizarea este exprimată cel mai adesea la capătul unei analize discursive a operei şi, prin urmare, are ca efect exprimarea unor judecăți propoziționale. Abia aici, în acest act secund, avem de-a face cu o judicativizare propriu-zisă. Până în acest moment, totul se desfăşura la nivelul tăcut al vieții noastre afective profunde, unde sensurile se formează în funcție de istoria personală a fiecăruia şi în funcție de experiențele la care fiecare a fost supus.

Vedem astfel că şi aprecierea estetică poate avea loc pe mai multe straturi, ca în cazul lui Blaga, însă doar despre prima valorizare – cea care apare „la prima impresie" atunci când adoptăm atitudinea estetică – putem spune că este una autentic estetică. Restul sunt valorizări „pseudo-estetice". Pentru a înțelege

---

[159] *Ibidem*.
[160] *Ibidem*, p. 197.

felul de a fi al acestora trebuie să urmărim cu atenție procesul prin care stratificarea valorică poate avea loc. Din păcate însă, Merleau-Ponty nu a abordat niciodată în mod detaliat constituirea acestei stratificări şi, de aceea, avem nevoie de o reconstrucție, pe baza elementelor prezentate până acum, a constituirii obiectului estetic prin diversele acte de valorizare care pot surveni.

6.2. Valorizarea stratificată şi constituirea obiectului estetic

Primul lucru pe care îl putem observa cu privire la această stratificare a actelor de valorizare, şi probabil cel mai important, este acela că stratificarea are de-a face întotdeauna cu o schimbare de atitudine. Fără o astfel de schimbare, fără o trecere de la atitudinea nonjudicativizantă manifestă în percepția estetică, la atitudinea reflexivă care ne poate revela o stratificare, nu avem cum să gândim diversele straturi valorice proiectate asupra obiectului. Chiar definiția ideii de „strat" implică mai multe *topos*-uri, oarecum autonome şi diferențiabile reciproc, suprapuse asupra aceleiaşi structuri. Or, după cum am văzut, diferențierea este, în genere, surprinsă de atitudinile judicativizante, pe când coincidența este mai degrabă obiectul atitudinilor nonjudicativizante, care țin seama de ancorarea existențială a oricărui act într-o structură „lucru perceput-orizont latent". Orice „separare", orice „dis-cernere" analitică a acestei structuri implică o judicativizare tocmai pentru că judecata este, în sens originar şi întotdeauna, o separare, un κρίσις în sensul grecesc al cuvântului.

Ca separare a ceea ce în mod natural este unit, κρίσις-ul sau judecata se manifestă ca un act violent şi unilateral ce introduce un dezechilibru în structura originară a intenționalității, rupând *cogitatum*-ul de orizontul său de constituire, de *cogitandum*. Astfel, judecata introduce „o criză a obiectului" care anunță o sumedenie de paradoxuri şi care a ridicat probleme filosofilor din toate timpurile. Prin urmare, stratificarea valorică nu poate avea loc, principial, decât în cadru judicativ, decât într-o „situație de criză" în care obiectul nu-şi mai găseşte propriul „loc natural" şi este înstrăinat de orizontul său de constituire. În lipsa acestei crize, stratificarea este imposibilă deoarece ideea unor straturi diferite de valoare nu poate veni decât după ruperea obiectului din orizontul său de constituire. Pentru dubla intenționalitate a hermeneuticii pre-discursive nu există straturi, ci doar moduri de „luminare perceptuală" a obiectului care reflectă înapoi asupra noastră diferite coloraturi afective sau perceptive[161].

---

[161] „Distincția între iluminare şi culoarea proprie a obiectului nu rezultă dintr-o analiză intelectuală, nu este impunerea unor semnificații noționale unei materii sensibile, ci o anume organizare a culorii înseşi, stabilirea unei structuri iluminat-lucru luminat". (*Ibidem*, p. 365) (...) „Iluminarea nu este decât un moment într-o structură complexă, celelalte momente ale acesteia fiind organizarea câmpului, aşa cum o realizează corpul nostru şi lucrul luminat în constanța sa. (*Ibidem*, p. 371) (...) Există o logică a

Dacă aşa stau lucrurile, trecerea între două atitudini nonjudicativizante nu produce o stratificare valorică a obiectului. Gândirea suprareflexivă sau existențială nu produc stratificare deoarece obiectul estetic este gândit în structura sa concret-perceptivă şi legat de un orizont de constituire pe care noi, umplând coordonatele matricei ideatice a operei cu conținuturile percepției erotice, dăm sens operei în mod hermeneutic şi prediscursiv. Pentru o stratificare avem nevoie, în primul rând, de un salt judicativizant. Fie interpretăm reflexiv trăirea estetică resimțită la nivelul schemei noastre corporal-afective ca un fel de „joc liber al forțelor de cunoaştere (*Erkenntniskräfte*)"[162], şi, astfel, emitem o judecată de gust în sens kantian, adăugând un strat categorial-estetic, fie adoptăm o atitudine teoretică şi valorizăm opera din perspectiva unei anumite teorii a artei, fie adoptăm o atitudine istorică şi valorizăm opera pe baza apartenenței la un anumit curent artistic ş.a.m.d.

Prin urmare, stratificarea valorică se arată a fi trecerea experienței nonjudicative prin diverse contexte conceptual-teoretice şi emiterea unei judecăți de valoare pe baza acordului sau disonanței manifestată între contextul teoretic şi trăsăturile operei pe care o avem de valorizat. Odată ipostaziată trăirea estetică într-un cadru conceptual se deschide calea unei stratificări potențial infinite a valorizării experienței nonjudicative a trăirii estetice deoarece putem gândi, cel puțin în principiu, contexte conceptuale infinite care să ne servească drept criteriu de valorizare. Toate acestea îşi au însă temeiul afectiv şi existențial în valorizarea tăcută sau nonjudicativă a operei prin intermediul atitudinii estetice, care este o atitudine nonjudicativizantă.

În cazul valorizării estetice a lucrurilor care, propriu-zis, *nu sunt opere de artă* – cum ar fi cazul, de exemplu, al esteticului natural – procesul de valorizare descris până acum îşi schimbă puțin structura dar funcționează după aceleaşi principii. Atunci când valorizăm estetic un peisaj din natură, apare o imixtiune a atitudinii estetice în atitudinea naturală. Privind peisajul natural suntem afectați de el *ca şi cum* am privi o operă de artă, iar experiența estetică vine, de obicei, dintr-o pseudo-umplere a obiectului estetic cu intuiții teoretico-religioase. Astfel, se ajunge la conceperea unui fel de „creator ascuns" în spatele spectacolului lumii la care asistăm, a unui Demiurg care a rostuit lucrurile astfel încât să ne atingă şi să ne producă o anume dis-poziție afectivă.

---

tabloului sau a spectacolului, o coerență a culorilor care este simțită, obiectul are forme spațiale şi sens. Văzut într-o galerie de pictură de la distanța convenabilă, un tablou are *lumina sa interioară*, care dă fiecăreia dintre petele de culoare nu numai valoarea sa colorantă, ci şi o valoare reprezentativă." (*Ibidem*, pp. 372-373).

[162] Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, Traducere, Studiu introductiv, Studiu asupra traducerii, Note, Bibliografie selectivă, Index de concepte germano-român, Index de concepte de Rodica Croitoru, Editura All, București, 2007, p. 156.

Ceva similar se întâmplă şi când apreciem estetic, de exemplu, frumusețea unei demonstrații matematice. O imixtiune a atitudinii estetice în atitudinea teoretică ne face să acordăm un sens afectiv suplimentar unei teorii matematice care, considerată în sine, nu are valențe estetice. Cu toate acestea, putem spune că imixtiunea nu este complet nelegitimă deoarece, la nivel teoretic, demonstrația matematică propune, practic, tot o „matrice de sens" ce necesită o „umplere hermeneutică". În acest caz însă, hermeneutica pentru care umplem cu sens matricea ideatică şi reconstruim „lumea teoriei" pentru a obține o anumită satisfacție valorizată estetic este una discursivă, nu afectivă cum este cea a adevăratei valorizări estetice nonjudicativizante. Se întâmplă doar ca ştiința să dubleze oarecum structura procesului nonjudicativ de valorizate în orizontul judicativului.

*

* *

Acestea fiind spuse, deja am observat o serie de similitudini, mai ales de-a lungul ultimelor două capitole, între gândirea lui Lucian Blaga şi cea a lui Merleau-Ponty cu privire la atitudinea estetică şi la constituirea obiectului estetic. Este adevărat că orizonturile conceptuale şi metodologice în care lucrează cei doi sunt radical diferite, însă dis-locarea meontologică a acestor concepții cu privire la genealogia şi archeologia lor ne-a permis trasarea unor puncte de coincidență a gândului. Am reuşit, într-o oarecare măsură, să arătăm că există o congruență a celor două orizonturi de cercetare, dată tocmai de gândul sau „pre-sentimentul" nonjudicativ care a motivat ambele construcții să se concentreze asupra unui orizont preteoretic de existență al omului la care avem acces pe calea unei hermeneutici afective. Ce insinuăm este faptul că, la un nivel nonjudicativ, intuițiile tăcute, gândurile corporale şi sensurile afective care i-a motivat pe Lucian Blaga şi pe Maurice Merleau-Ponty să gândească problema atitudinii estetice, sunt oarecum similare. Prin faptul că au fost abordate în contexte ideologice şi conceptuale diferite, ele au fost îmbrăcate în „haine discursive" care anulează majoritatea încercărilor de comparare directă între ele. De aceea, pentru o astfel de comparare, a fost necesară o indicare (fie ea şi indirectă, adică doar sugerată până acum) a experienței nonjudicative care motivează şi întemeiază, în fiecare caz în parte, construcția filosofică.

În capitolul următor trebuie să reluăm, în formă condensată, parcursul din ultimele patru capitole şi să scoatem în mod sistematic la iveală coincidența „intuițiilor nonjudicative" ce stau la baza celor două sisteme de gândire. În vederea acestui lucru, vom pune în oglindă conceptele coincidente în cele două gândiri, arătând, pe de o parte, diferența lor semantică şi, pe de altă parte, similitudinea lor la nivel funcțional. Astfel, vom putea urmări modul în care tematizarea unor intuiții nonjudicative pe temeiuri metodologice şi atitudinale

diferite poate avea drept rezultat construcții aparent nemiscibile. În spatele acestor edificii însă, dacă le cercetăm temeiurile prediscursive, vom găsi întotdeauna același orizont preteoretic afectiv constituit prin hermeneutică afectivă care ghidează întregul efort conștient al gânditorilor.

Capitolul VI

Atitudinea estetică la Lucian Blaga şi Maurice Merleau-Ponty. Genealogia şi archeologia experienței estetice

După cum am arătat şi în introducerea cercetării noastre, o comparare din perspectivă meontologică a două puncte de vedere implică, pe de o parte, o genealogie şi, pe de alta, o archeologie. În capitolele precedente, am încercat să prefigurăm, pe rând, genealogia gândirii estetice a lui Lucian Blaga şi a lui Maurice Merleau-Ponty, pornind chiar de la constituirea orizontului originar de existență al omului şi ajungând să reconstruim contextul conceptual care face posibilă o comparare a viziunii celor doi privitoare la atitudinea estetică şi la constituirea obiectului estetic. În vederea acestei sarcini, a trebuit să dis-locăm gândul fiecăruia din matca proprie şi să îl aducem pe un teren favorabil comparației. După cum am indicat deja în mod sumar, de-a lungul acestui demers au ieşit la lumină o serie de concepte care pot constitui tot atâtea „puncte de legătură" între gândirea celor doi filosofi. Acum însă, trebuie să identificăm experiența meontologică explicitată de aceste demersuri, să luăm pe rând fiecare dintre concepte şi să le punem față în față pentru a vedea mai clar eventualele diferențe de tematizare şi înrâurirea pe care ele au avut-o asupra expresiei finale şi sistematice a gândului originar. Astfel, vom putea obține o comparare riguroasă, care se raportează la criteriile metodologice anunțate în introducere şi care poate „face dreptate" fiecărui gânditor în parte.

Nu trebuie însă să uităm că discuția acestui context genealogic trebuie, la rândul său, dublată de o comparație archeologică, care să pună în lumină, în cazul fiecăruia dintre cei doi gânditori, principiul reconstrucției orizontului originar de existență pornind de la care putem gândi atitudinea estetică. Astfel, putem înțelege mai bine mecanismele prin care experiența meontologică este ipostaziată în mod diferit în fiecare dintre contexte. După cum vom vedea, chiar dacă ambele viziuni filosofice au o puternică tentă anti-tradiționalistă şi, în ceea ce priveşte archeologia lor, pornesc de la principii apropiate, dacă nu identice, ele propun reconstrucții foarte diferite ale unei experiențe nonjudicative similare. Pentru a da doar un exemplu scurt, ce va fi explicitat în partea a doua a capitolului de față, ambii gânditori au o abordare transcendentală a esteticii şi a orizontului originar de existență al omului, însă înțelesul termenului de „transcendental" diferă radical

între ei. La Blaga constituirea transcendentală a experienței estetice se face prin matricea stilistică, în timp ce, la Maurice Merleau-Ponty, constituirea transcendentală se face prin structura dublu-intenţională care defineşte existenţa corporală în lume. Ceea ce este dintotdeauna deja dat înaintea experienței estetice propriuzise şi o face posibilă este, în cazul lui Blaga, matricea stilistică şi, în cazul lui Merleau-Ponty, faptul de a fi în lume ca deschidere dublu intenţională. Diferențele dintre aceste două structuri sunt foarte mari, însă, ni se vor revela ca două metode de a reconstrui, pornind de la aceeaşi experienţă nonjudicativă sau meontologică, atitudinea estetică şi constituirea obiectului estetic pentru conştiinţă – fie ea conştiinţă pură, la Blaga, sau conştiinţă întrupată, la Merleau-Ponty.

1. Genealogia atitudinii estetice. Concepte fundamentale

Conceptele comune gândirii celor doi filosofi care ni s-au revelat în analizele precedente formează contextul conceptual generic în care problema atitudinii estetice şi a constituirii obiectului estetic este pusă şi poate fi înțeleasă. Cum nici un concept nu poate semnifica nimic de unul singur, ci doar într-un context conceptual, în cele ce urmează vom încerca să comparăm *contextele conceptuale* în care ideea de atitudine estetică se iveşte la fiecare dintre filosofii analizați. Deşi fiecare concept are o semnificație diferită în logica fiecărei construcții, similitudinile dintre ele ne pot indica faptul că, undeva la nivel preconceptual, intuițiile lui Lucian Blaga şi ale lui Maurice Merleau-Ponty privitoare la fundamentele ontologic-antropologice ale experienței estetice se întâlnesc. Urmează ca, comparând aceste concepte între ele, să indicăm care este, mai exact, acea intuiție care legitimează, în fiecare caz în parte, construcția filosofică şi care, prin perspectivă *archeologică*, ne va oferi principiul şi metoda de reconstrucție propusă de fiecare gânditor.

Cele cinci concepte care formează genealogia atitudinii estetice sunt, de partea lui Blaga, ideea de *fond anonim pe care orice constituire are loc,* cea de *metafizică,* cea de *transpoziție conceptuală*, cea de *matrice stilistică şi* cea de *metaforă.* În cazul lui Merleau-Ponty, avem *anonimitatea orizontului pre-personal de existență, metafizica, transpoziția senzorială, matricea ideatică* a operei de artă şi *ideea de simbol.* Puse laolaltă, toate acestea ne vor oferi elementele de similitudine ale gândirii estetice propuse de cei doi.

1.1. Fondul Anonim şi anonimitatea orizontului pre-personal de existenţă

Atât la Lucian Blaga, cât şi la Maurice Merleau-Ponty, anonimitatea este punctul zero de la care orice cunoaştere pleacă şi pe care nicio cunoaştere, fie ea

discursiv-conceptuală (ştiințifică, filosofică etc.) sau intuitivă (artistică, poetică, mitologică etc.) nu o poate exprima până la capăt. Ceea-ce-nu-poate-fi-numit, anonimul sau inefabilul, este domeniul larg şi fără margini fixe al nedeterminării originare din care orice determinare poate lua naştere şi, tocmai de aceea, el este fondul deja disponibil la nivel preconştient, în care orice act de revelare sau orice percepție poate avea loc. Prin urmare, la ambii gânditori, constituirea obiectului estetic şi posibilitatea raportării estetice la un obiect în genere este dată pornind de la o anume formă de anonimitate, care însă nu poate fi prinsă în operă ca atare, ci doar sugerată la nivel metaforic (în cazul lui Blaga) sau la nivel simbolic (în cazul lui Merleau-Ponty).

Dacă aşa stau lucrurile, faptul că, la Blaga, Marele Anonim sau Fondul Anonim este descris mai degrabă în termeni mitologici, în timp ce, la Merleau-Ponty, fondul prepersonal al existenței este descris în termeni fenomenologici are prea puțină importanță pentru demersul nostru deoarece atât misterul cât şi nedeterminarea prepersonală a orizontului perceptiv, trimit, de fapt, la una şi aceeaşi structură meontologică. Diferențele de tematizare, credem noi, sunt date de faptul că, în cazul lui Blaga, orizontul misterului în care este adăpostit Marele Anonim este determinat în mod explicit prin atitudine teoretică în mod constructiv[1], pe când, în cazul lui Maurice Merleau-Ponty el este determinat, din perspectiva atitudinii existențiale în mod descriptiv[2]. Cu alte cuvinte, spre deosebire de Merleau-Ponty care se rezumă la descrierea cât mai fidelă a actelor de percepție ale existenței întrupate pentru a surprinde, în spatele lor, „fluxul anonim" al vieții prepersonale, Lucian Blaga mai degrabă *construieşte* o teorie „mitosofică"[3] privitoare la Marele Anonim, plasându-se încă din capul locului într-un orizont teoretic de lucru. Prin urmare, punctul de plecare al celor doi este unul similar, însă drumurile lor se despart din perspectiva tematizării sale efective.

La Lucian Blaga, Marele Anonim este, din perspectiva umanului, inaccesibilul suprem, situat în „ținuturile de mare densitate ale misterului, unde

---

[1] „Suntem invitați la un efort explicativ care se aşază în afară de modurile genetice empirice, căci numai o asemenea explicație poate sluji drept suport ascuns tuturor acestor moduri genetice pe care le ştim din experiență şi a căror sugestie trebuie s-o ocolim. (...) Se cere deci un *act teoretic-constructiv* care se leapădă de orice model grosolan." (Lucian Blaga, *Diferențialele divine, ed. cit.*, p. 27).

[2] „În clipa în care mă întorc spre mine pentru a mă descrie, întrevăd un flux anonim, un proiect global în care nu există încă «stări de conştiință» şi cu atât mai puțin calificări de orice fel. (...) Până la momentul în care intrăm în comă, muribundul este locuit de o conştiință, el este tot ce vede, are acest mijloc de scăpare." (Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției, ed. cit.*, p. 505).

[3] Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii, ed. cit.*, p. 500.

gândul nu se mai poate mişca decât îmbrăcându-se în tăceri rituale”[4], dar spre care omul este tot timpul atras în efortul său revelatoriu. El este străjuit de zona diferențialelor lipsă şi poate fi revelat doar parțial şi inadecvat în operele culturale, fie prin transfigurare, fie prin metaforizare. Cu toate acestea, pe orice cale s-ar face revelarea şi indiferent cât de inadecvată ar fi ea, omul are cel puțin un „contact de primă instanță” cu misterul înainte de a începe să-şi dezvolte *ideea teorică* sau *metafora* necesară pentru revelare. Oricât de infidel ar fi el, ulterior, misterului, tot are aderență la „cripticul” unui mister chiar din secunda în care problematizarea deschide, printr-un act spontan dictat chiar de structura ontologică a omului sau printr-un act intenționat la nivel teoretic, un mister în obiectul studiat[5].

În acelaşi mod, la Maurice Merleau-Ponty omul este întotdeauna plasat într-un orizont originar de anonimitate şi indeterminare pornind de la care este posibil orice act perceptiv sau cogitativ. „Orice percepție are loc într-o atmosferă de generalitate şi ni se oferă ca anonimă”[6]. Există o „viață anonimă care îmi susține viața personală”[7] şi un orizont anonim care îmi prefigurează modalitățile corporale de acțiune în lume. În măsura în care orice gest a fost învățat în mod oarecum imitativ, există ceva impersonal în fiecare dintre noi, o urmă de anonimitate prin care putem plonja într-o lume culturală întotdeauna deja intersubiectivă tocmai datorită acestei nedeterminări primordiale. La fel ca la Blaga, anonimitatea „fondului de lume” sau „orizontului originar” în care ne ducem existența ca oameni ascunde după sine imposibilitatea unei constituiri complete şi adecvate. „Senzația nu poate fi anonimă decât pentru că este parțială. Nu sunt chiar eu cel care vede şi atinge, deoarece lumea vizibilă şi lumea tangibilă nu alcătuiesc lumea în întregimea sa. Când văd un obiect, simt întotdeauna că există ceva şi dincolo de ceea ce văd în prezent, nu numai ființă vizibilă, ci şi ființă tangibilă sau sesizabilă prin auz – şi nu numai ființă sensibilă, *ci o adâncime a obiectului care nu va fi epuizată de nici o prevelare senzorială* ”[8].

---

[4] *Ibidem,* p. 499

[5] „A pune o problemă în raza de acțiune a cunoaşterii luciferice înseamnă: a provoca criza luciferică în «obiect», adică a deschide un mister. Ceea ce fusese obiect al cunoaşterii paradiziace se întregeşte în adâncime şi concomitent se despică în «fanic» şi «criptic»”. (Lucian Blaga, *Cunoaşterea luciferică, ed. cit.*, p. 268).

[6] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, *ed. cit.*, p. 263.

[7] „Exact în clipa în care trăiesc în lume, în care sunt pentru proiectele mele, pentru ocupațiile mele, prietenii, amintirile mele, pot să închid ochii, să mă întind, să-mi ascult sângele bătând în urechi, să mă cufund în plăcere sau în durere, să mă închid în această viață anonimă care îmi susține viața personală. Tocmai pentru că se poate închide față de lume, corpul meu este şi ceea ce mă deschide spre lume şi mă pune în situație.” (*Ibidem,ed. cit.*, p. 207).

[8] *Ibidem,* p. 264.

Se observă lesne că descrierea lui Merleau-Ponty ar fi, ca atare, în termenii sistemului blagian, un act de cunoaştere luciferică prin care deschidem un mister în obiectul perceput. Acesta este rupt în două şi, în spatele părții sale vizibile sau fanice, presimțim un invizibil sau un criptic. Mai mult decât atât, aşa cum la Lucian Blaga am putut observa că există două „specii" ale misterului – adică misterul „ontic", în calitate de *mister deschis într-un obiect,* şi misterul ontologic, în calitate de *orizont de existență al omului* – acelaşi lucru poate fi făcut şi la Merleau-Ponty, unde ni se spune că avem două mistere fundamentale pentru conştiința perceptivă – lumea, ca orizont originar al existenței omului, şi lucrul, ca lucru perceput sau gândit[9]. Văzând, pe de o parte, aceste coincidențe şi, pe de alta, diferența enormă de tematizare şi de „rezolvare" a lor, ne-am putea întreba care este elementul cheie ce desparte drumurile filosofice ale celor doi gânditori. Şi uimirea noastră ar fi îndreptățită deoarece se pare că aceste două drumuri au, după toate semnele, un punct de plecare comun.

Diferența dintre ele constă, credem noi, în faptul că, deşi cei doi se află la aceeaşi „linie de start", ochii lor sunt îndreptați în direcții diferite, dacă nu chiar opuse. Lucian Blaga adoptă o poziție reflexivă şi încearcă legarea cripticului de fanic şi, astfel, reîntregirea obiectului, prin *construcția unei idei teorice* care să servească drept liant între cele două, pe când Merleau-Ponty se rezumă la a descrie fenomenologic relația dublu intențională ce apare între actul perceptiv şi obiectul său. Avem, pe de o parte, adoptarea unei atitudini judicativizante şi încercarea de a prinde problema în concept prin intermediul unei idei teorice care serveşte drept punte de salt în mister şi, de cealaltă, o atitudine nonjudicativizantă, care urmăreşte să descriere misterul percepției în vederea oferirii unei presimțiri, a unui sens mut şi afectiv, care să dea seama de el, dar care să nu-l supună unor determinații conceptual-teoretice care l-ar putea deforma.

În lumina acestor considerații, putem înțelege mai bine „gâlceava" filosofului român cu fenomenologia. Acest curent de gândire „violent descriptivă", care „vrea să alunge spiritul constructiv din filozofie"[10] este, într-un anume sens, tocmai opusul modului de lucru blagian şi este văzut ca un efort în cel mai bun caz inutil[11] şi în cel mai rău caz greşit, o fundătură care nu se poate niciodată

---

[9] „Este esențial ca lucrul şi lumea să se prezinte ca deschise, să ne trimită dincolo de manifestările lor determinate şi să ne promită întotdeauna «altceva de văzut». Acest lucru este uneori exprimat prin afirmația că lucrul şi lumea sunt misterioase." (*Ibidem*, p. 396).

[10] Lucian Blaga, *Cunoaşterea luciferică, ed. cit.*, p. 294.

[11] „Opera de pretinsă purificare a fenomenelor ca atare întreprinsă de fenomenologi e deci pentru cunoaşterea luciferică destul de inutilă. Cunoaşterea paradiziacă şi cunoaşterea luciferică îşi sunt, prin dualitatea lor profundă, un reciproc izvor de corecturi." (*Ibidem*, p. 296)

constitui ca un drum filosofic[12]. Invers, prin perspectiva gândirii fenomenologice, atitudinea adoptată de Blaga este alienantă față de fenomene deoarece, în măsura în care este o atitudine constructiv-teoretică, ea suferă de meteahna oricărei atitudini judicativizante în genere: rupe aderența gândirii la corporalitate, a fenomenului la lume şi ne oferă, în locul lucrurilor în carne şi oase, nişte abstracții pe jumătate constituite, nişte fantome care nu au prezența şi greutatea pe care fenomenele însele o au.

Nu vom intra mai mult în această dispută deoarece ea nu constituie subiectul cercetării noastre. Este important însă să înțelegem şi să urmărim modul în care cei doi gânditori, deşi pleacă de la o experiență meontologică comună a orizontului de anonimitate în care omul este în mod implacabil aruncat, ajung să plăsmuiască nişte filosofii atât de diferite privitoare la trăirea estetică. Principala problemă este faptul că, pur şi simplu, cei doi pleacă la drum cu un *set de presupoziții despre modul în care filosofia ar trebui făcută reciproc incompatibile*. Lucian Blaga nu acceptă faptul că descrierea fenomenologic-existențială poate lămuri nişte paradoxuri tocmai prin descrierea lor fidelă[13], aşa cum Maurice Merleau-Ponty nu acceptă faptul că reflexivitatea (în sens tradițional) poate surprinde fenomenul în carne şi oase. Diferența fundamentală dintre cei doi nu este, prin urmare, una de conținut experiențial sau de intuiție originară, ci mai degrabă una de poziționare atitudinală.

După cum vom încerca să arătăm în continuare, la nivel conceptual, regăsim *genealogii care se intersectează*. Dacă vor apărea diferențe de sens între aceste genealogii – şi într-adevăr, vor apărea diferențe considerabile – ele se vor datora mai degrabă unei diferențe de atitudine care se reflectă atât la nivelul metodologiei de lucru, cât şi la nivelul scopurilor discursului filosofic. Lucian Blaga doreşte întotdeauna să prindă în discurs misterul, să-l reveleze pe diverse planuri ale cunoaşterii, pe când Merleau-Ponty doreşte mai degrabă să-l locuiască, să se familiarizeze cu el. Ce-i drept, şi gânditorul român vorbeşte despre o *integrare în mister*,

---

[12] „Dacă ni s-ar permite totuşi să intercalăm o părere sumară, am spune că fenomenologismul, cu spiritul său anticonstructiv, nu ni se pare deloc un început de mare mişcare filozofică, cum cred aşa de mulți. El e mai curând un sfârşit, o încheiere a filozofiei de până aici. El e o *Sackgasse*, o fundătură. O fundătură poate să ofere privelişti ce merită să fie văzute, dar nu e un drum." (*Ibidem*, pp. 296-297).

[13] Asta ca să nu mai vorbim de faptul că există o limită dincolo de care orice descriere poate fi considerată o construcție în sine. Credem că descrierile fenomenologic-existențiale ale lui Merleau-Ponty constituie o astfel de construcție, care însă se diferențiază de construcția în sensul blagian prin faptul că nu pleacă, conform modelului matematic de cunoaştere, de la o idee luată ca premisă, pentru a dezlega un anumit mister. Din contră, construcția lui Merleau-Ponty se face tocmai pe calea descrierii şi este, prin urmare, o „construcție descriptivă".

însă această integrare este una de o natură specială decât locuirea, aşa cum vom vedea mai clar când vom compara ideea de *simbol* cu cea de *metaforă*.

Diferența fundamentală care străbate ambele sisteme de gândire şi care, pe alocuri, adânceşte şi subliniază conflictul între cele două viziuni filosofice este, aşadar, în primă instanță una atitudinală. Cu toate acestea, în măsura în care ambii gânditori îşi îşi propun să explice acelaşi fenomen originar – orizontul originar de existență a omului în lume – între gândurile lor apare o tensiune care parcă atrage aceste tematizări contrarii în mod centripetal către un „miez de sens" mut care, tocmai pentru că este mut, se defineşte prin imposibilitatea funciară de expresie discursivă totală şi adecvată. Pornind de la aceste observații, vom încerca să surprindem în comparația noastră mişcarea centripetă a celor două filosofii şi felul în care modurile fundamental diferite de abordare a unuia şi aceluiaşi „gând mut" sau inefabil îşi găsesc armonia în acel domeniu anonim către care ambele trimit şi pe care vor să-l lămurească.

1.2. Metafizica între mitologie şi hermeneutică

Urmând consecințele celor arătate mai sus şi plecând de la intuiția comună celor doi filosofi privitoare la orizontul anonim de existență al omului, putem înțelege mai bine atitudinea pe care ei o adoptă în desfăşurarea gândului despre trăirea estetică dacă luăm aminte la sensul pe care fiecare dintre ei îl dau metafizicii. Primul lucru pe care-l putem observa este acela că ambii gânditori au o concepție non-tradiționalistă despre metafizică: pe de o parte, Lucian Blaga vede metafizica în calitate de cosmologie mitosofică şi, pe de alta, Merleau-Ponty vede metafizica drept un fel de trăsătură specifică situației existențiale, care-i permite acesteia să fie susceptibilă la interpretări felurite[14]. Interesant este însă faptul că, oricât de diferit ar ajunge ei să conceapă acest domeniu, ambii pleacă de la o definiție etimologică a metafizicii. Simplu spus, metafizica este ceea ce se află *dincolo* de ordinea fizică a lucrurilor[15] sau, în termenii lui Merleau-Ponty,

---

[14] „Metafizica la care ne gândim nu e un corp de idei separate pentru care am căuta justificări inductive în empiric – şi există în carnea contingenței o structură a evenimentului, o virtute proprie scenariului care nu împiedică pluralitatea interpretărilor, ba care sunt chiar rațiunea profundă a acestei pluralități." (Maurice Merleau-Ponty, *Ochiul şi spiritul*, *ed. cit.*, p. 60).

[15] Lucian Blaga, în *Geneza metaforei şi sensul culturii* denumeşte în mod explicit domeniul metafizicii ca un „tărâm de dincolo" de lumea concretă, un „peisaj transcendent" în care „gândul nu se mai poate mişca decât îmbrăcându-se în tăceri rituale." (*Cf.* Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, *ed. cit.*, pp. 499-500).

ceea ce se află dincolo de vizibil în genere[16]. Or, dincolo de orizontul lumii date, pentru Blaga există orizontul misterului şi, mai ales, „centrul metafizic al existenței”[17] care este Marele Anonim şi care este, prin excelență, *generatorul lumii*[18]. La Merleau-Ponty însă, dincolo de vizibil se află invizibilul gândit ca „potențialitate a vizibilului” sau ca „invers al vizibilului”[19].

Aşa stând lucrurile, putem intui deja că metafizicul se referă, în ambele cazuri, la acelaşi orizont anonim de existență al omului care constituie „terenul comun” al comparației noastre. Problema este că diferența de atitudine şi de metodologie ce se manifestă în construcțiile celor doi gânditori face ca viziunile lor despre metafizică – deşi pleacă de la aceeaşi definiție a domeniului şi se referă la acelaşi orizont anonim – să aibă semnificații profund diferite. Pe de o parte, în cazul lui Blaga, după cum am menționat la momentul oportun, metafizica este o „încoronare”[20] a teoriei ontologice privitoare la întrunirea orizonturilor de existență ale omului. De acea, ea este oarecum nenecesară din punct de vedere ştiințific, dar cerută imperios tocmai de constituția de ființă a omului. Ca ființare ce trăieşte în orizontul misterului şi este orientată spre revelare, omul nu poate să nu ipostazieze acest mister care, după cum am văzut, este un nume pentru nimicul însuşi. El nu are cum să nu încerce să „prindă” nimicul în concept sau metaforă, chiar dacă este conştient de eşecul iminent pe care orice astfel de încercare îl va avea. Prin urmare, ca demers nenecesar, şi „kosmetic”[21] oarecum, metafizica este la Blaga o transgresare a domeniului „de drept” al filosofiei în încercarea de a satisface setea de mister specifică omului la nivel ontologic.

Dacă la filosoful român metafizica este încoronarea unui sistem, la Maurice Merleau-Ponty metafizica este chiar *opusul unui sistem*[22]. Întrucât ține de

---

[16] La Merleau-Ponty metafizica este desemnată în mod explicit ca „emergență a ceva de dincolo de natură.” (*Cf.* Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, *ed. cit.*, p. 210).

[17] Lucian Blaga, *Diferențialele divine,ed. cit.*, p. 26.

[18] *Ibidem.*

[19] Maurice Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisibile*, *ed. cit.*, p. 188 (nota).

[20] Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, *ed. cit.*, p. 467.

[21] Când spunem *kosmetic* ne gândim la sensul cuvântului grecesc κόσμος, care avea atât sensul de „lume”, cât şi de „podoabă”. Din perspectivă blagiană, metafizica este o „kosmetizare” a filosofiei deoarece, fiind un adaus al unor elemente „din afara filosofiei” – mai exact din mitologie – ea vine să „împlinească” un sistem şi să-l estetizeze. Lucian Blaga nu vorbeşte despre *necesitatea* metafizicii, ci despre *satisfacția* de ordin estetic şi intelectual totodată pe care ea o conferă: „Satisfacția cea mai înaltă ce o dau explorările filozofice este tocmai aceea prilejuită de clipele clarobscure ale unui tărâm de dincolo.” (Cf. *Ibidem*, p. 499).

[22] Maurice Merleau-Ponty, *The Metaphysical in Man* in Maurice Merleau-Ponty, *Sense and non-sense*, *ed. cit.*, p. 94.

structura evenimentului sau a situației existențiale, metafizicul este chiar felul de a fi al vieții înseşi[23]. „Orice metafizică este o «explicitare» a vieții omeneşti"[24] şi, în calitate de explicitare, ea are un caracter fundamental hermeneutic[25], referindu-se la modalitățile în care putem „surprinde" diversele potențialități ale vizibilului care se dau simțurilor noastre odată cu acesta. De aceea, putem spune că însăşi structura modului în care noi percepem este una metafizică. În măsura în care, pentru atitudinea non-judicativizantă specifică filosofiei lui Merleau-Ponty, fizicul încă nu este desprins de metafizic, putem spune că întreaga gândire a filosofului francez este „impregnată" cu metafizică aşa cum vizibilul este impregnat de invizibil. Această coincidență a fizicului cu metafizicul în întrețeserea originară ce dă carne lumii nu este nimic altceva decât o urmare a încercării de a gândi până la capăt coincidența dintre trup şi conştiință şi, mai ales, dintre subiect şi obiect. În istoria filosofiei, în genere, metafizica a fost privită ca un domeniu la care avem acces prin intelect sau rațiune, aşa cum la domeniul fizicii avem acces prin simțuri. Odată ce această distincție a colapsat în conceptul existenței întrupate, cele două nu mai pot fi gândite separat. Metafizica „nouă" sau „non-filosofică" în sensul lui Merleau-Ponty este tocmai urmarea directă a acestei coincidențe existențiale a lucrului perceput şi a actului de a percepe în structura dublu intențională ce defineşte deschiderea omului către lume.

În aceste condiții, dacă ne întoarcem privirea la Blaga pentru a-i compara concepția despre metafizică cu cea a lui Merleau-Ponty, putem observa că atitudinea teoretică şi judicativizantă adoptată de el l-a condus către unul dintre cele mai „non-judicativizante acte judicative" atunci când este vorba despre acest domeniu al filosofiei. „Mitosofia" lui Blaga, bazată pe integrarea omului în mister cu ajutorul metaforizării cu valențe revelatorii, nu este nimic altceva decât o încercare de prindere în concept a intuițiilor pre-judicative ce apar la nivelul oricărui discurs mitologic. Practic, filosoful român, prin transgresarea granițelor filosofiei înspre mitologie încearcă o paradoxală prindere în concept a inconceptibilului, în limitele permise de atitudinea teoretică adoptată în genere în construcția propriului sistem. De aici şi reticența metodologică cu care el abordează problema metafizicii. Prin concepte precum Marele Anonim, Fondul Anonim, diferențiale divine, frâne transcendente, cenzura transcendentă şi altele asemenea, Lucian Blaga încearcă să judicativizeze acest domeniu al metafizicului, să-l domine, să-l prindă în concept şi să-l supună jugului determinațiilor

---

[23] „Totul se întâmplă la nivelul vieții deoarece viața este metafizică." (Maurice Merleau-Ponty, *A Scandalous Author* in Maurice Merleau-Ponty, *Sense and non-sense, ed. cit.*, p. 44).

[24] Maurice Merleau-Ponty, *Metaphysics and the Novel* in Maurice Merleau-Ponty, *Sense and non-sense, ed. cit.*, p. 27.

[25] Maurice Merleau-Ponty, *Ochiul şi spiritul, ed. cit.*, p. 60.

discursive. Această judicativizare însă nu merge până la capăt deoarece registrul metaforic şi mitologic ales de Blaga pentru construcția metafizică nu o permite.

Spre deosebire de el, Maurice Merleau-Ponty nu-şi propune izolarea conceptuală a metafizicului, ci chiar surprinderea acestuia *în întreţeserea sa cu fizicul*. Atitudinea nonjudicativizantă de la care porneşte îi permite păstrarea ca atare a împletirii dintre fizic şi metafizic şi indicarea fizicului, sau vizibilului, ca simbol ce cuprinde în sine metafizicul sau invizibilul. De aceea, pentru filosoful francez, metafizica nu este un „corp de idei separate”[26], cum este la Blaga, ci o rezervă de sensuri mute care se dă odată cu fizicul. Prin urmare, ea nu este nici un domeniu ce ține de cunoaştere înțeleasă în sens reflexiv. Eul în lume, fiind prins în ordinea fizică prin corpul său, este întotdeauna prins şi într-o ordine metafizică prin hermeneutica sa afectivă şi prin privirea sa erotică[27]. Lumea celuilalt este o lume „dincolo de vizibil”, pe care doar o dibuim la nivel afectiv, la fel ca şi lumea operei de artă. Sensurile mute pe care percepția noastră le pune, la un nivel antepredicativ, în lucrurile şi semenii pe care îi percepem sunt prin excelență metafizice deoarece „emerg dincolo de natură”, dar totodată în contact chiasmatic cu aceasta.

Dacă aşa stau lucrurile, înseamnă că diferențele tocmai remarcate la nivel atitudinal între cei doi gânditori implică şi o diferență în ceea ce priveşte semnificația metafizică a experienței estetice. Chiar dacă ambii atribuie artei, după cum am văzut, o semnificație metafizică[28], această semnificație va diferi radical în cele două cazuri. Pe de o parte, arta are o semnificație metafizică deoarece este o încercare de revelare a misterului existenței, o încercare de „prindere în metaforă” a Marelui Anonim şi, de cealaltă parte, arta este metafizică pentru că ea înfățişează tocmai emergența invizibilului în vizibil, spărgând astfel „«coaja lucrurilor» pentru a arăta cum lucrurile devin lucruri iar lumea devine lume”[29]. Această diferență de atitudine în ceea ce priveşte instrumentele de lucru îşi va avea, după cum vom argumenta în partea a doua a capitolului de față, o anumită înrâurire şi asupra modului în care constituirea obiectului estetic cu ajutorul atitudinii estetice este descrisă de cei doi.

Motivul acestui lucru este că, în filosofie, metodele de cercetare şi atitudinea pornind de la care acestea sunt concepute pot avea un impact decisiv asupra modului de tematizare a subiectelor. În cazul lui Blaga, chiar dacă ideea de „atitudine estetică” este, la nivel preteoretic, surprinsă în aceleaşi coordonate de

---

[26] *Ibidem.*

[27] „Metafizica - emergența a ceva de dincolo de natură – nu este localizată la nivelul cunoaşterii: ea începe cu deschiderea spre «celălalt», este peste tot şi există deja în dezvoltarea propriei sexualități.” (Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției, ed. cit.*, p. 210).

[28] *Cf.* Lucian Blaga, *Artă şi valoare, ed. cit.*, p. 9 *sqq*. şi Maurice Merleau-Ponty, *Ochiul şi spiritul, ed. cit.*, p. 43.

[29] Maurice Merleau-Ponty, *Ochiul şi spiritul, ed. cit.*, p. 67.

contopire cu obiectul percepţiei şi de locuire a acestuia, ca şi în cazul lui Merleau-Ponty, vom observa ca metoda judicativizantă de lucru îl va face pe gânditorul român să conceapă, încă de la început, valorizarea estetică într-un mod stratificat. La Merleau-Ponty, din contră, avem de-a face cu o valorizare estetică fundamental nonjudicativizantă, care urmează să se stratifice doar printr-o oarecare schimbare de atitudine în actul perceptiv al privitorului. Din nou, avem două concepţii care, la temeliile lor nonjudicative, sunt identice, dar, în ceea ce priveşte tematizarea, ni se înfăţişează drept contrarii.

Această diferenţă de atitudine metodologică şi de tematizare va avea repercusiuni importante şi asupra modului în care noi luăm la cunoştinţă şi ipostaziem ceea ce este „dincolo de natură". Putem intui deja faptul că între fizic şi metafizic trebuie să existe o cale de trecere pentru a fi posibilă o comunicare între cele două domenii. Ambii gânditori înţeleg această comunicare prin conceptul de *transpoziţie*. Diferenţa de atitudine în ceea ce priveşte metodele de tematizare ale gândului filosofic face însă ca, în cazul lui Blaga, transpoziţia să fie una *conceptuală*, pe când, în cazul lui Merleau-Ponty, transpoziţia să fie *senzorială*. Această diferenţă este de primă importanţă pentru experienţa estetică în genere tocmai pentru că ne oferă mecanismul prin care arta poate dobândi o semnificaţie metafizică care antrenează într-un efort de reconstrucţie întreaga constituţie ontologică a omului. Transpoziţionarea sau transfigurarea invizibilului în vizibil sau a metafizicului în fizic este operaţiunea prin care ne este deschisă calea spre înţelegerea felului de a fi al operei de artă şi a motivelor pentru care ea are un impact estetic asupra privitorului.

1.3. Transpoziţii conceptuale şi transpoziţii senzoriale

La ambii gânditori, ideea de transpoziţionare arată modul în care şi instrumentele cu care preluăm conţinuturile metafizice ale experienţelor noastre şi le dăm un sens. În genere, sensul transpoziţionării este acela al unei „metateze", al unei treceri a conţinuturilor dintr-un domeniu în altul. În cazul nostru, avem de-a face cu modalitatea prin care fizicul devine impregnat de metafizic, fie în sens blagian, de mister anonim ce reclamă o revelare imposibilă din principiu, fie în sensul lui Merleau-Ponty, de invizibil cu care vizibilul este impregnat de percepţia afectivă. În ambele cazuri, conceptul de transpoziţie are aceeaşi funcţie metatetică, fără de care cele două mari orizonturi ale existenţei umane – vizibilul şi invizibilul, în cazul filosofului francez, misterul şi lumea dată la Blaga – nu ar comunica. Această comunicare are însă, în fiecare caz în parte, loc la alt nivel tocmai din cauza atitudinii metodologice adoptată de fiecare dintre cei doi.

În cazul lui Lucian Blaga, întrucât este pusă în joc o atitudine constructiv-teoretică în care este implicată conştiinţa reflexivă, transpoziţionarea are loc la nivel conceptual. Ceea ce a fost numit „matrice stilistică" nu este nimic altceva

decât un set de transpoziţii conceptuale[30] prin care conţinuturile ideatice de la nivelul orizontului anonim al misterului sunt „luminate" prin revelare. Ca tabelă de categorii a inconştientului, matricea stilistică face ca orice încercare de revelare să fie, din capul locului judicativizantă. Întrucât transpoziţia are loc la nivel conceptual, iar conceptul abisal are, prin chiar scopul său metafizic, rostul de a zădărnici revelarea completă a misterului, înseamnă că orice transpoziţionare este, în acelaşi timp, şi o falsificare, o deformare, o metamorfozare a conţinutului inconştient.

În cazul lui Merleau-Ponty, ca urmare a coincidenţei corpului cu conştiinţa, transpoziţionarea conceptuală nu ar avea sens. De aceea, se vorbeşte despre o *transpoziţionare senzorială*, făcută chiar de corpul nostru prin percepţie, la nivelul schemei corporale şi afective care-l constituie în calitate de *corp fenomenal*. Cu alte cuvinte, pentru Merleau-Ponty, actul perceptiv însuşi sau chiar gestul corporal prin care ne dispunem într-un fel sau altul în lume în vederea acţiunii concrete întreţes fizicul şi metafizicul prin metateză. Drept urmare, transpoziţia se referă la existenţa întrupată, fie ca existenţă care percepe, fie ca existenţă care se exprimă pe sine prin acţiune în lume[31]. „Stilul", gândit din punct de vedere corporal, este tocmai acest sistem de transpoziţii prin care noi putem impregna vizibilul cu un sens şi o valoare care, prin definiţie, sunt invizibile şi cu ajutorul cărora putem surprinde invizibilul lucrurilor pe care le percepem. Între aceste două tipuri de acte, la nivel fundamental, nu există o distincţie deoarece, după cum am văzut, surprindem „sensul mut" al gestului pictorului care lasă un vestigiu de culoare pe pânză la fel cum „înţelegem" în mod direct gestul conlocutorului nostru. În ambele cazuri, noi transpoziţionăm anumite conţinuturi în mod natural, prin chiar felul de a fi al existenţei întrupate, astfel încât metafizicul să se manifeste, în mod chiasmatic, chiar în fizic.

Vedem astfel cum, pornind de la coincidenţa corpului cu gândirea, Maurice Merleau-Ponty gândeşte transpoziţia, din perspectiva acelei gândiri mute a corpului, ca transpoziţie senzorială. Noi percepem în mod direct invizibilul prins în chiasm cu vizibilul şi, tocmai de aceea, „atunci când două priviri se întâlnesc, noi nu mai suntem în întregime *doi* şi apare dificultatea de a te mai simţi singur. Acest schimb – cuvântul este bun – realizează într-un timp foarte scurt o transpoziţie, o metateză: un chiasm a două «destine», a două puncte de vedere"[32].

---

[30] Lucian Blaga, *Artă şi valoare, ed. cit.*, p. 125.

[31] „Scriitura noastră se recunoaşte chiar dacă trasăm literele cu trei degete ale mâinii pe hârtie sau cu creta pe tablă la distanţă de o mână deoarece nu este un automatism pur al corpului nostru legat de anumiţi muşchi, destinat să îndeplinească anumite mişcări definite din punct de vedere material, ci o putinţă generală de formulare motrice capabilă de transpoziţiile care fundează constanţa stilului." (Maurice Merleau-Ponty, *Le Langage Indirect Et Les Voix Du Silence* in Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, *ed. cit.*, p. 82).

[32] *Ibidem*, p. 294.

La fel se întâmplă şi în cazul operei de artă: privind un tablou, noi transpoziționăm conținuturile sale metafizice (sau invizibile) şi să „prindem" oarecum în mod direct ca sensuri mute, ca presimțiri, ca dis-poziții afective.

Este drept că Maurice Merleau-Ponty mai vorbeşte, într-un singur loc însă, şi de un alt tip de transpoziționare specific atitudinii teoretice şi, în special, a conştiinței reflexive. Prin această transpoziționare, subiectul încarnat devine subiect transcendental[33], ca urmare, nu ne mai aflăm în fața unei existențe corporale care percepe, cu ajutorul propriului corp, alte corpuri, ci în fața conceptului unui *cogito* pur care percepe, în mod reflexiv, alte concepte pure. De aceea, credem că această „transpoziționare secundă" de care este capabilă conştiința reflexivă ne poate lămuri trecerea de la ceea ce am numit „transpoziție senzorială" la ideea de „transpoziție conceptuală", care apare la Lucian Blaga. Pe de o parte, transpoziția senzorială se referă la corp ca sistem de transpoziții şi la ideea unui subiect întrupat ce trăieşte la nivel antepredicativ în lume. Făcând abstracție de corporalitate, prin conştiința reflexivă, deja pierdem caracterul senzorial al transpoziției şi ajungem să o gândim ca pe un „act conceptual". Prin urmare, diferența între aceste două modalități de a transpune şi surprinde metafizicul din fizic este similară cu cea dintre o atitudine judicativizantă şi una non-judicativizantă. În cazul lui Merleau-Ponty, nu avem un efort de conceptualizare şi rostuire discursivă a orizontului anonim al existenței umane, pe când, în cazul lui Blaga, prin ideea teorică şi prin metaforă, se încearcă o rostuire conceptuală sau, în cel mai bun caz, discursivă, a misterului existenței.

Această diferență ne deschide calea spre a înțelege modul în care diversele transpoziții, fie ele conceptuale sau senzoriale, formează un sistem prin care experiențele nonjudicative în genere sunt transpuse în opera de artă în calitate de dimensiune aparte a lumii sau, în termeni blagieni, de *cosmoid*. Pe de o parte, la Merleau-Ponty avem matricea unei idei, care nu este nimic mai mult decât „limita prezumtivă" a unui efort corporal[34], şi, de cealaltă, o matrice stilistică, care se imprimă ca o *pecete stilistică* asupra operei şi marchează obiectul cultural ca un efort revelatoriu. Aceeaşi diferență de atitudine pe care am observat-o la cei doi gânditori îşi lasă amprenta şi acum, asupra a ceea ce constituie chiar „structura de rezistență" a artei şi a experienței estetice, anume *matricea stilistică/ideatică* la care ne raportăm pentru a reconstitui opera de artă *ca dimensiune cosmoidală* a lumii.

---

[33] Maurice Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisibile*, *ed. cit.*, p. 50
[34] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, *ed. cit.*, p. 235.

1.4. Matrice ideatică şi matrice stilistică

Am observat deja că, atât la Lucian Blaga, cât şi la Maurice Merleau-Ponty, ideea de transpoziție este legată de ideea de stil. Diferența constă însă în faptul că, în cazul lui Lucian Blaga, stilul este format de o matrice de categorii ale inconştientului, gata constituită de fiecare dată când privim sau creăm o operă de artă, pe când, la filosoful francez, stilul este „un mod de a exista”[35]. Avem de-a face, aşadar, pe de o parte cu un stil gândit din perspectivă intelectuală care îşi lasă, ce-i drept, pecetea asupra obiectelor culturale, dar care, în sine, este o matrice de concepte ale inconştientului. Pe de altă parte însă, avem de-a face cu un stil *corporal*, surprins la nivel perceptiv printr-un fel de mimetism şi prin percepție afectivă[36], care trădează un anumit mod de a trata situațiile, o anumită dispunere a noastră în lume care presupune o experiență anterioară[37].

Pe baza acestei idei de stil se formează, mai departe, ideea de „matrice stilistică” sau „matrice ideatică”, care se referă la „modul de tratare” al subiectului estetic care constituie tema unei opere în genere. Ceea ce se observă încă de la început este faptul că ideea lui Lucian Blaga despre stil este, de asemenea, una judicativizantă. Filosoful român gândeşte stilul în termeni categoriali şi chiar arată, în lucrările sale de filosofia culturii, modul în care aceste categorii stilistice se pot forma, încercând totodată să le definească în mod riguros. Avem un spațiu şi un timp al inconştientului care se manifestă în operele de artă şi diferă de categoriile spațio-temporale ale conştiinței, aşa cum avem şi o seamă de accente axiologice care predetermină la modul generic valorizarea existenței. Toate acestea sunt gândite de Lucian Blaga în mod explicit în cheie conceptuală şi de pe pozițiile atitudinii teoretice. De aceea, stilul poate fi, în context blagian, prins într-o anumită măsură în definiție şi subjugat conceptual.

Nu acelaşi lucru se întâmplă la Merleau-Ponty, unde recunoaşterea stilului este una non-definitorie. Cu alte cuvinte, stilul este surprins printr-un fel de mimetism existențial, aşa cum, atunci când vrem să învățăm un meşteşug nou, „furăm meserie”. Un gest corporal, are sens doar dacă eu însumi l-am mai trăit cândva şi l-am surprins imitativ. Totalitatea gesturilor unei persoane, ceea ce formează aşa numitul „stil personal”, este recunoscut doar prin contrast cu stilurile celorlalți şi niciodată definit ca atare. De aceea, putem spune că, la gânditorul francez, stilul este un concept, în esență, nonjudicativ şi tocmai de

---

[35] *Ibidem*, p. 528.

[36] „Vorbirea sau cuvintele poartă un strat de semnificație care le este aderent şi care dă gândirea ca stil, ca valoare afectivă, ca mimică existențială, mai degrabă decât ca enunț conceptual.” (*Ibidem*, p. 226).

[37] „Un stil reprezintă un anumit mod de a trata situațiile, pe care îl identific sau îl înțeleg la un individ sau la un scriitor reluându-l pe cont propriu, printr-un fel de mimetism, chiar dacă mă aflu în neputința de a-l defini.” (*Ibidem*, p. 389).

aceea nu poate exista o definiție judicativizantă care să redea „echivalentul exact" al acestuia[38]. În procesul de judicativizare, ceva se pierde şi, la Merleau-Ponty, această pierdere este întotdeauna mai mare decât „câştigul" pe care-l putem dobândi prin definire.

Dintr-o astfel de perspectivă, stilul poate fi surprins doar *pe fondul general al lumii gândite ca orizont antepredicativ de existență.* Lumea însăşi este „orizontul tuturor orizonturilor, stilul tuturor stilurilor, care garantează experiențelor mele o unitate dată, nu una dorită, dedesubtul raporturilor vieții mele personale şi istorice, al cărei corelativ este în mine existența dată, generală şi prepersonală a funcțiilor mele senzoriale în care am găsit definiția corpului"[39]. Cu alte cuvinte, stilul se sedimentează la nivel prepersonal prin gesturile şi percepțiile noastre corporale, iar definirea sa este una care nu poate decât să rupă această unitate a lumii şi să postuleze o conştiință pură care se raportează, oarecum exterior, la o lume care nu este dată în întregime deodată, ci trebuie reconstruită în calitate de concept. Prin urmare, întrucât la Merleau-Ponty, sensul este întotdeauna, mai întâi, corporal-afectiv şi abia, în mod secund, conceptual, ideea lui de stil este mai degrabă presimțită dincolo de orice definiție, spre deosebire ideea blagiană de stil care se vrea definită riguros.

Pornind de la aceste idei de stil, putem înțelege şi modul în care structura operei de artă este gândită de cei doi în termeni de *matrice ideatică sau stilistică.* În primul rând, ar trebui să observăm faptul că distincția făcută de Lucian Blaga între *matrice* şi *pecete* stilistică, la Merleau-Ponty nu are nici un sens, în condițiile coincidenței corpului cu conştiința. Prin urmare, la filosoful francez nu vom avea de-a face cu o „matrice de concepte al inconştientului" care îşi lasă amprenta în materie deoarece, pentru el, inconştientul însuşi este corporal şi „întipărit" de la început în materie şi în biologia noastră. În aceste condiții, matricea ideatică va juca atât rolul de „matrice stilistică", cât şi pe cel de „pecete stilistică".

Putem înțelege mai bine acest fapt dacă ne gândim că ideea, pentru Merleau-Ponty, nu este nimic altceva decât o „limită prezumtivă a unui efort" corporal. Aşa cum ideea exprimată prin vorbire este „limita prezumtivă" a efortului de articulare[40], şi ideea exprimată prin artă este „limita prezumtivă" a unui efort artistic de plăsmuire. Dacă este să găsim un sens în opera de artă, aceasta se întâmplă pentru că noi presupunem încă de la început că artistul a vrut să exprime ceva prin gesturile sale care au lăsat urme de culoare pe pânză. Spre exemplu, dacă pictorul, furat de tumultul furiei sale, a trasat nişte linii haotice pe pânză, atunci noi, pentru a regăsi sensul afectiv al gestului său, trebuie să prezumăm de la început intenția expresivă. Acesta este şi motivul pentru care ideea nu se diferă

---

[38] *Ibidem.*
[39] *Ibidem*, p. 392.
[40] *Ibidem*, p. 235.

cu nimic, pentru Merleau-Ponty, de restul obiectelor culturale. Mai mult decât atât, ideea „*este un obiect cultural*, ca biserica, strada, creionul sau Simfonia a IX-a (*subl. n.*)”[41]. În această calitate, ea se profilează în operă ca matrice de coordonate care circumscriu o lume, ca set de prefigurări gestual-perceptive prin care noi putem surprinde, pe fondul lumii cotidiene, stilul şi mesajul artistic sau, în alți temeni, lumea operei de artă.

Şi Lucian Blaga a avut, fără îndoială, intuiția acestei „încarnări” a stilului în opera de artă şi a faptului că diferențele personale şi culturale sunt, în ultimă instanță, diferențe „stilistice”. Şi el a presimțit faptul că fiecare gest este încărcat stilistic şi că, în măsura în care este construită printr-o sumă de gesturi, opera de artă însăşi, exprimă în mod concret un anumit stil. Distincția teoretică pe care el o face însă între subiect şi obiect sau între corp şi gândire, l-a împiedicat însă să vadă stilul ca unitate a matricei stilistice cu pecetea stilistică. Dacă este să fie adevărat ce spune Merleau-Ponty, anume că „expresia este întotdeauna creatoare, iar exprimatul nu se poate separa niciodată de ea”[42], înseamnă că matricea stilistică nu poate fi niciodată separată de pecetea pe care ea o lasă în lucruri.

Vedem astfel că ideea filosofului francez privitoare la „matricea ideatică” propusă de operă şi cea a filosofului român privitoare la „matricea stilistică” ce-şi lasă pecetea în operă sunt două idei ce se bazează pe *aceeaşi experiență nonjudicativă*. Ideea ca „limită prezumtivă” a efortului expresiv legitimează unitatea unei aşa numite „matrice stilistice” şi a unei peceți stilistice. Întrucât stilul nu poate fi surprins „în abstract”, ci doar în operă, ca un fel de ενέργεια aristotelică ce-şi poată δύναμις-ul în sine, atunci distincția dintre matrice şi pecete stilistică poate fi făcută doar la nivel teoretic, atunci când ne plasăm ca un *subiect transcendental* în fața un obiect pe care *noi înşine* îl constituim în mod unilateral. Ne aflăm, aşadar, în fața aceleiaşi situații ca în cazul conceptelor genealogice anterioare: avem aceeaşi experiență nonjudicativă în cazul celor doi filosofi comparați, tratată însă, prin perspectivă metodologic-atitudinală, în moduri diferite.

Discuția privitoare la matricea stilistică şi la cea ideatică ne-au oferit suficiente elemente pentru a putea compara modul în care cei doi gânditori se raportează la felul de a fi al operei de artă. Diferențele de atitudine pe care le-am subliniat ne deschid calea spre înțelegerea motivelor pentru care, la Merleau-Ponty, opera de artă şi experiența estetică sunt gândite pornind de la ideea de *simbol*, pe când la Lucian Blaga ele sunt gândite pornind de la ideea de metaforă. Surprindem încă de acum faptul că *metafora*, prin chiar felul său de a fi, operează cu două orizonturi diferite, pe când simbolul marchează tocmai coincidența acestor orizonturi. Dacă metafora revelatorie blagiană *trimite* către orizontul misterului, folosindu-se de operă ca de un simplu pretext material, simbolul la

---

[41] *Ibidem*, p. 456.
[42] *Ibidem*, p. 458.

Merleau-Ponty semnifică tocmai imersiunea vizibilului în invizibil şi imposibilitatea de despărţire a celor două. Pentru filosoful francez, opera de artă nu doar revelează un mister pe calea sensibilităţii, ci arată chiar misterul împletirii chiasmatice a vizibilului şi invizibilului.

1.5. Metaforă şi simbol

Ne aducem aminte din cele discutate privitor la ideea blagiană de metaforă că aceasta marchează efortul trecerii unui anume conţinut într-un orizont străin. Or, acest lucru implică, încă de la început, o distincţie teoretică între cele două orizonturi – în cazul nostru, orizontul lumii date şi orizontul misterului. Deşi Blaga are, după cum am văzut, momente în care gândeşte unitatea *preteoretică* acestor două orizonturi, în majoritatea tematizărilor sale ele apar ca distincte tocmai din cauza atitudinii teoretice adoptate. De aceea, *coincidenţa* celor două orizonturi nu ajunge totdeauna să fie gândită ca atare deoarece, dacă ar fi fost gândită, atunci metafora revelatorie nu ar mai putea să fie „suprapunerea analogic-dizanalogică a conţinuturilor a două fapte apropiate”[43]. Deşi filosoful român întrevede coincidenţa orizontului misterului şi a orizontului lumii date prin conceptul de *accent existenţial*, el nu duce acest gând până la capăt. Toate elementele definiţiei citate ne arată acest lucru: suprapunerea, analogia, distincţia dintre „două fapte apropiate” – toate sugerează că cele două orizonturi, nu sunt nici complet despărţite, dar nu sunt nici coincidente. Putem spune, prin urmare, că gândul blagian privitor la unitatea preteoretică a celor două orizonturi a fost dus doar până la jumătate. Mai departe, credem noi, nici nu ar fi avut cum să fie dus de vreme ce problema corpului, la filosoful român, este practic netematizată. Or, fără o înţelegere solidă a fenomenului existenţei întrupate, nu era posibilă unirea până la capăt a celor două orizonturi.

Din această perspectivă, gândirea lui Merleau-Ponty privitoare la felul de a fi al operei de artă porneşte chiar de la întreţeserea dintre vizibil şi invizibil. În măsura în care orice act perceptiv surprinde, în mod natural, mai mult decât ne este dat simţurilor, nu mai este nevoie să introducem o operaţie mentală, cum este *metafora revelatorie blagiană* şi care are rolul să „aducă laolaltă” sau să suprapună două orizonturi. Încă de la început, ele ni se dau ca suprapuse şi, mai mult, ca întreţesute. Deşi, avem unele dovezi că, chiar şi la Lucian Blaga, împletirea este sesizată şi chiar tematizată parţial, atitudinea teoretic-constructivă pe care filosoful român o adoptă îl opreşte să o gândească până la capăt şi să o transforme în principiu de desfăşurare a gândului filosofic. De aceea, el are nevoie de un „act suplimentar” care să aducă cele două orizonturi împreună, pentru conştiinţa reflexivă, în vederea revelării. Chiar dacă, la nivel preteoretic, orizontul lumii şi

---

[43] Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, *ed. cit.*, p. 393.

cel al misterului sunt împletite, la nivel teoretic, pentru conştiinţa reflexivă, ele se dau ca fiind separate. Metafora, în acest caz, joacă în poezie şi artă în genere tocmai rolul pe care, în ştiinţă, îl joacă ideea teorică, anume acela de a „aduce laolaltă" cele două orizonturi despărţite de conştiinţa reflexivă.

La Merleau-Ponty însă, nu mai este nevoie de un act de sine stătător prin care invizibilul să fie adus în vizibil. El este deja prins acolo ca „potenţialitate a vizibilului" şi nu este nevoie de o atitudine reflexivă pentru a-l separa şi constitui ca domeniu de sine stătător. În aceste condiţii, opera de artă surprinsă în mod suprareflexiv sau non-filosofic în sensul lui Merleau-Ponty nu are cum să fie metaforică. Ea nu suprapune două orizonturi pentru că acestea, conform gânditorului francez, sunt dintotdeauna deja suprapuse şi întreţesute. Opera de artă nu face decât să exprime întreţeserea şi, tocmai de aceea, are *caracter simbolic*. În calitate de semn cu semnificaţia în sine, simbolul nu trimite către un „altceva" care să-i fie exterior, ca în cazul metaforei, ci menţine structura întreţesută a lumii cu existenţa corporală.

În aceste condiţii, simbolismul artei la Merleau-Ponty, trăsătura fundamentală în virtutea căreia opera secretă tot timpul sensuri mute, este posibil datorită faptului că însuşi „corpul este acest obiect ciudat care îşi utilizează propriile părţi ca simboluri generale ale lumii şi prin care, în consecinţă, putem «frecventa» lumea, putem s-o «înţelegem» şi să îi găsim o semnificaţie"[44]. Pentru Lucian Blaga însă, sensul este definit din perspectivă conceptuală ca un „obiect intelectual". Tocmai de aceea, orice operă de artă, pentru a „emana sens" trebuie, mai întâi, să imprime prin metaforizare acel sens şi, astfel, să dobândească şi o pecete stilistică. Sensul la care se referă Blaga este, din perspectivă fenomenologică, un sens sesizat de un „cogito discursiv" care observă un obiect. Or, după cum am văzut, în spatele *cogito*-ului discursiv, există întotdeauna, pentru Merleau-Ponty, un *cogito* tacit care surprinde sensuri afective secretate de obiect. Prin urmare, şi în spatele oricărui sens discursiv trebuie să existe un „sens afectiv" din care el poate proveni. În spatele oricărei metafore este un simbol care, surprins în toată carnalitatea sa, constituie prima determinare semantică a obiectului estetic. Acest „sens afectiv" şi inefabil este cel care dă caracterul „simbolic" al operei de artă. Aşadar, prin perspectivă suprareflexivă, simbolismul artei este fundamentul oricărei metafore revelatorii în sens blagian. El surprinde unitatea sensului şi a obiectului semnificat în aceeaşi structură perceptivă. Tocmai de aceea, simbolul în acest înţeles fenomenologic este chiar „condiţia de posibilitate" a metaforei revelatorii ca act de suprapunere a două orizonturi despărţite în mod artificial de conştiinţa reflexivă.

Deşi aceste diferenţe sunt semnificative, ele nu trebuie însă exagerate. Faptul că există o tendinţă centripetă în cele două construcţii se revelează tocmai

---

[44] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei, ed. cit.*, p. 287.

prin aceea că, la fel ca în cazurile anterioare, cele două concepte luate în discuție comunică la un nivel mai profund. Atât „simbolul" – gândit ca analogie – , cât și „metafora" au o complicitate cu ideea de stil. Ceea ce le diferențiază este faptul că, în simbol, coincidența celor două orizonturi despre care vorbim este dată în mod nemijlocit, pe când, în metaforă, este doar prefigurată. La rândul său, această diferență poate fi pusă pe seama diferenței atitudinale perceptibile în construcțiile celor doi gânditori.

1.6. Concluziile comparației genealogice

Cele tocmai discutate ne arată faptul că gândurile celor doi filosofi privitoare la felul de a fi al operei de artă şi la experiența estetică ne oferă deja o prefigurare a modului în care trebuie să înțelegem, la fiecare în parte, noțiunea de *atitudine estetică*. Principala diferență între cele două filosofii comparate constă în faptul că Lucian Blaga, adoptând, după propriile spuse, o atitudine teoretic-constructivă, abordează toate temele sistemului său filosofic cu intenția de a le aduce la o formă oarecum conceptuală sau, cu alte cuvinte, de a le judicativiza. În cazul lui Merleau-Ponty însă, atitudinea suprareflexivă sau, în genere, non-judicativizantă se concretizează prin efortul de a descrie cât mai fidel fenomenele percepției în structura lor dublu intenționlă. Diferența de semnificație dintre conceptele genealogice tocmai prezentate este, prin urmare, o consecință directă a acestei diferențe atitudinale dintre cei doi gânditori.

Cu toate acestea, avem dovezi solide, pe care le-am expus în capitolele dedicate lui Lucian Blaga, că şi filosoful român a avut experiența întrunirii celor două orizonturi de existență ale omului la nivel preteoretic. Concepte precum cel de „accent existențial" dovedesc acest lucru. Din păcate însă, dorința de a oferi o teorie în sensul tradițional al cuvântului privitoare la constituirea obiectului estetic, precum şi ideea sa epistemologică că orice revelare are loc la nivel teoretic şi că descrierea fenomenologică nu are puterea de a pătrunde şi lămuri orizontul misterului, l-au condus spre o turnură teoretică a propriei gândiri. Astfel, chiar şi atunci când vorbeşte despre atitudinea estetică, Lucian Blaga are tendința de a o „prinde în concept" şi de a „judicativiza". Chiar dacă descrierile pe care el le dă acestui fenomen în termeni de contopire cu obiectul perceput şi de „integrare în mister" sunt compatibile cu descrierea fenomenologică propusă de Merleau-Ponty aceluiaşi fenomen, în momentul în care gânditorul român încearcă să ridice la nivel teoretic atitudinea estetică, el o judicativizează şi, prin urmare, o falsifică într-o oarecare măsură.

Este drept că, gândită în calitate de „deplasare a accentului existențial înspre orizontul misterului", atitudinea estetică este cea mai puțin judicativizată dintre toate atitudinile despre care vorbeşte Lucian Blaga. Cu toate acestea însă, mecanismul transpoziției conceptuale ce stă la baza constituirii unei matrice

stilistice care să facă posibilă orice încercare de revelare în genere, ne arată aceeaşi turnură teoretică a gândului pe care am observat-o în cazul tuturor conceptelor genealogice analizate. Adoptând o atitudine constructiv-teoretică, Lucian Blaga vizează dominarea fenomenelor privitoare la experienţa estetică sau la existenţa omului în genere şi prinderea lor într-un sistem. Or, după cum a mai fost arătat, sistemul însuşi, ca modalitate de desfăşurare a gândului filosofic, trădează un ideal ştiinţific şi o dorinţă a raţiunii de a se înstăpâni asupra fiinţării[45].

Prin urmare, putem spune că învăţătura de bază pe care o putem trage din comparaţia genealogică tocmai făcută este că cei doi gânditori au avut acelaşi „gând mut" privitor la felul de a fi al atitudinii estetice, însă diferenţele atitudinale în metodologia prin care ei au abordat acest gând i-a despărţit în mod radical în unele puncte de vedere. Mai mult decât atât, această diferenţă de atitudine poate da senzaţia că avem de-a face cu două gânduri oarecum contrarii sau cel puţin antagonice. O astfel de senzaţie este însă o iluzie din punctul de vedere al criteriilor meontologice de comparaţie pe care le-am ales deoarece gândirea celor doi ne arată că avem de-a face cu o *tautologie la nivel originar sau nonjudicativ* şi cu o *contradicţie la nivelul discursului*. Practic, avem de-a face cu acelaşi gând exprimat de pe poziţii atitudinale şi cu instrumente metodologice diferite.

Având aceste concluzii prefigurate în minte, putem trece la *archeologia* celor două gânduri pentru a arăta mai exact motivele pentru care ele au la bază o experienţă non-judicativă comună. Pentru asta, trebuie să arătăm *principiul* după care întregul orizont de existenţă uman a fost reconstruit pornind de la *o anumită* experienţă nonjudicativă sau meontologică a nimicului. Pe această cale, vom vedea modul în care nimicul este ipostaziat, prin demersul filosofic, în chiar centru existenţei umane şi cum el, gândit ca neconstituire principială, afectează în diverse moduri deschiderea atitudinală a omului către lume. Astfel, vom putea urmări modul în care atitudinea estetică, în calitate de modalitate a deschiderii omului către lume, se constituie în funcţie de desfăşurarea pe care *principiul archeologic*, comun celor două gândiri, îl are. Pe această cale, comparaţia noastră se poate încheia demonstrând în mod concret cum, pornind de la acelaşi intuiţie

---

[45] „Acolo unde se ajunge la eliberarea creatoare a omului în mijlocul fiinţării, acolo însăşi întreaga fiinţare trebuie să stea din capul locului la dispoziţie, şi aceasta mai ales acolo unde este vorba de a te înstăpâni liber asupra fiinţării. Voinţa de *a dispune* liber configurator şi cognitiv de fiinţarea în întregul ei îşi proiectează, ca o atare voinţă, structura fiinţei. (...)Sistemul este un sistem matematic al raţiunii. Sistemul este *lege a fiinţei*, şi el este propriu *Dasein*-ului modern, iar sistemul şi caracterul de sistem desemnează poziţia modificată a cunoaşterii în adevăratul ei temei şi în adevărata ei amploare". (Martin Heidegger, *Sistemul filosofic şi constituirea lui în epoca modernă*, în F.W.J. Schelling, *Filosofia artei. Despre relaţia artelor plastice cu natura*, traducere de Radu Gabriel Pârvu, traducere şi notă introductivă de Gabriel Liiceanu, Studiu introductiv de Gabriel Liiceanu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1992, p. 553).

nonjudicativă, cei doi gânditori au putut ajunge, fiecare pe calea lor, la concepții despre atitudinea şi trăirea estetică ce pot fi văzute, la o comparație necritică, ca fiind contrarii. Astfel, se va legitima ideea noastră conform căreia gândirea lui Lucian Blaga şi cea a lui Maurice Merleau-Ponty sunt tautologice la nivel nonjudicativ şi contradictorii la nivelul tematizării discursive.

2. Archeologia atitudinii estetice

2.1. Des-centrarea orizontului conştiinței şi redefinirea naturii umane

După cum am arătat în primul capitol al cercetării noastre, „şocul" produs de descoperirile antropologiei culturale a fost unul care a afectat, într-un fel sau altul, toate ştiințele umaniste. Filosofia, la rândul său, n-a putut sta departe de această undă de şoc şi de deconstrucția pe care cercetările antropologice o făceau, sistematic şi fără cale de întoarcere, unei viziuni asupra naturii umane care domina deja filosofia de aproximativ două milenii şi jumătate. Încă de la Heraclit, fenomenul central pornind de la care orizontul umanului în genere era gândit a fost λόγος-ul[46]. Omul a fost definit, încă din filosofia antică greacă, drept ființă rațională, definiție care a supraviețuit în Epoca Elenistică, de-a lungul Evului Mediu, trecând prin Renaştere şi ajungând, prin *cogito*-ul cartezian în Modernitate. După întâlnirea cu culturile extra-europene însă, conceperea naturii omului pe această linie a fost imposibilă. De aceea, filosofia în genere a trebuit să-şi redefinească fundamentele, astfel încât să poată îngloba şi fenomenul uman care se manifestă în mod felurit în culturile non-europene.

Această des-centrare a orizontului conştiinței, care s-a constituit în mod tradițional după principiul rațiunii şi al λόγος-ului, poate fi observată în ambele filosofii comparate: în cazul lui Blaga vorbim despre o des-centrare a orizontului uman înspre mister, pe când, la Merleau-Ponty, o des-centrare înspre obiectul perceput gândit în relația sa dublu intențională cu existența întrupată care îl percepe şi, în ultimă instanță cu lumea ca orizont generic de constituire[47]. În ambele cazuri avem un accent solid pus pe *inconştient* şi pe modul în care conținuturile nedeterminate ale acestuia pătrund în conştiință. Din acest punct de vedere, *personanța* blagiană şi gândirea definită de Merleau-Ponty ca „trecere de la nedeterminat la determinat" sunt, ambele, idei ce trimit la o non-originaritate a orizontului conştiinței, la un ἀρχή ce se află dincolo de *cogito*-ul cartezian şi de

---

[46] *Cf.* Heraclit, DK B, 1.

[47] „Corpul şi propria percepție ne solicită întotdeauna să luăm peisajul pe care ni-l oferă drept *centru al lumii*." (Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, *ed. cit.*, p. 343).

cogitațiile sale, şi care se constituie ca *origine şi principiu de constituire* a întregului orizont al lumii conştiente. La ambii, conştiința este fundată în inconştient, fiind influențată în mod constant de „sensurile mute" ale afectivității sau de categoriile stilistice ce dau formă sensibilității noastre creatoare. Cu alte cuvinte, în spatele gândurilor noastre exprimate la nivel discursiv în orizontul conştiinței se prefigurează o rezervă de „gânduri tăcute", care nu sunt sesizate decât indirect de conştiință, şi sunt integrate în mod inconştient în propria noastră personalitate la nivelul dis-poziției afective. Prin urmare acest teren anonim şi nedeterminat din care lumea culturală şi cea personală totodată pot lua naştere este fenomenul originar propus de ambii gânditori în vederea depăşirii impasurilor în care cercetările antropologice au aruncat filosofia.

Pentru a înțelege meandrele şi dificultățile unei astfel de tematizări, trebuie să luăm însă aminte la faptul că filosofia n-a fost prima disciplină umanistă care să-şi abată atenția asupra acestui domeniu misterios. Inconştientul se constituise deja, la începutul secolului al XX-lea, ca domeniu predilect de cercetare al psihologiei analitice prin cercetările întreprinse în acest domeniu de Sigmund Freud şi Carl Gustav Jung. Filosofii, dacă voiau să-şi redefinească domeniul de lucru şi viziunea asupra naturii umane, trebuiau să se reporteze oarecum la tematizările psihanalitice care se definise deja ca ştiință independentă printr-un domeniu de studiu propriu, prin anumite concepte fundamentale şi anumite metode de cercetare. Pentru a trece acest concept în domeniul filosofiei, era nevoie de o raportare critică, pe care ambii filosofi au făcut-o, şi care a permis exprimarea intuiției nonjudicative tematizată de psihologi în orizont filosofic, prin conceptele şi metodele de studiu proprii filosofiei.

Prin urmare, în efortul de a transpune gândul psihanalitic în contextul conceptual al filosofiei, gândul însuşi a suferit o întreagă serie de modificări. În primul rând, termenul de „inconştient" a trebuit resemnificat pentru a se integra printre conceptele filosofiei tradiționale pe care venea să le disloce deoarece apariția unui concept într-o anumită disciplină nu se poate constitui în afara unei genealogii şi în afara raportării la o tradiție de gândire. După câte se poate observa chiar şi la o lectură superficială, ambii filosofi au reticențe în a folosi termenul de inconştient ca atare, încercând să „îmbrace" gândul psihologic în haine filosofice. Pentru Lucian Blaga, de exemplu, inconştientul este asimilat cu orizontul misterului care, deşi nu poate fi niciodată revelat în totalitate, pare a fi rostuit de nişte „categorii abisale" care vin să dubleze oarecum garnitura de categorii ale intelectului[48] . Merleau-Ponty, la rândul său, când vorbeşte despre orizontul lumii ca orizont primordial şi nedeterminat, se fereşte să îi dea numele de „inconştient", chiar dacă se foloseşte în mod explicit, mai ales în *Structura comportamentului* şi în *Fenomenologia percepției*, de diversele cercetări de psihologia percepției şi de

[48] *Cf.* Lucian Blaga, *Orizont şi stil*, *ed. cit.*, Teoria dubletelor (pp. 86-96).

psihanaliză disponibile la vremea aceea. El preferă, în schimb, să numească acest domeniu din spatele *cogito*-ului conştient: *eu prepersonal*[49], *fiinţă antepredicativă*[50], *conştiinţă netetică*[51] *sau viaţă anonimă*[52]. Toate aceste încercări nu dovedesc nimic altceva decât încercarea de transpunere a ideii psihanalitice de *inconştient* în contextul tradiţiei filosofice şi a experienţelor conceptuale şi intuitive ale acesteia.

Această sarcină a filosofilor de a des-centra orizontul conştiinţei din locul central pe care tradiţia filosofică i l-a acordat ca expresie a naturii raţionale şi discursive a fiinţării omeneşti a fost dublată şi de o altă dificultate. Pe lângă efortul de a transpune experienţa non-judicativă tematizată de psihologie sub denumirea de „inconştient" în genealogia filosofiei, gânditorii analizaţi au trebuit şi să diferenţieze acest concept de alte concepte *deja disponibile* în filosofie, care ar fi putut conduce la confuzii. Unul dintre cele mai importante astfel de concepte, dar nu singurul, este cel de *a priori*. Atât Lucian Blaga, cât şi Maurice Merleau-Ponty, s-au raportat în mod critic faţă de teoria kantiană a *a priori*-ului deoarece, trecând peste diversele nuanţe mai subtile, echivalarea inconştientului cu *a priori*-ul ar fi zădărnicit efortul de redefinire a naturii umane. Fiind un reprezentant al iluminismului, Kant a fost foarte ataşat de definiţia omului prin intermediul conceptului de raţiune. Eforturile sale de redefinire sistematică a raţiunii în raport cu restul „facultăţilor" sau „puterilor" sufletului din *Critici*[53], precum şi cel de gândire a religiei într-un sens restrâns şi filosofic doar prin intermediul raţiunii[54]

---

[49] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei*, *ed. cit.*, p. 322 (nota).

[50] *Ibidem*, p. 383.

[51] *Ibidem*, p. 79.

[52] *Ibidem*, p. 207.

[53] „Raţiunea este facultatea care ne procură *principiile* cunoştinţei *a priori*. (...) Mai puţin trebuie încă să ne aşteptăm aici la o critică a cărţilor şi sistemelor raţiunii pure, ci numai la o critică a facultăţii însăşi a raţiunii pure. Numai întemeindu-se pe această critică avem o piatră sigură de încercare pentru a aprecia, în această ramură, conţinutul filosofic al lucrărilor vechi şi noi; (...) Filosofia transcendentală este Ideea unei ştiinţe pentru care Critica raţiunii pure trebuie să schiţeze întregul plan arhitectonic, adică din principii, cu garanţia deplină că toate părţile care constituie acest edificiu sunt complete şi solide." (Immanuel Kant, *Critica raţiunii pure,* traducere de Nicolae Bagdasar şi Elena Moisuc, ediţia a III-a, îngrijită de Ilie Pârvu, IRI, Bucureşti, 1998, pp. 65-67.

[54] „Întrucât *revelaţia* poate totuşi să cuprindă măcar şi o *religie a raţiunii* pure, dar nu şi invers, adică aceasta din urmă nu poate să includă latura istorică a revelaţiei, voi considera că prima este o sferă *mai largă* a credinţei, care o închide în sine pe ultima, *mai restrânsă* (ca două cercuri concentrice, şi nu aflate unul în afara celuilalt) (...) Dacă lucrurile stau aşa, vom putea spune că între raţiune şi Scriptură trebuie să existe nu doar compatibilitate, ci şi armonie, astfel încât cine urmează una din ele (sub îndrumarea conceptelor morale), nu va neglija nici întâlnirea cu cealaltă." (Immanuel

stau mărturie pentru acest lucru. De aceea, o confuzie între *a priori* şi *inconştient* trebuia ocolită cu orice preţ pentru a nu cădea, din nou, în logocentrismul metafizic tradiţional şi a nu reveni, din nou, la definiţia omului ca *fiinţare raţională.*

Blaga, spre exemplu, spune în mod explicit că filosofia lui Immanuel Kant „nu a remarcat deloc «orizontul misterului»”[55], limitându-se să studieze în mod sistematic doar orizontul lumii date, cu ajutorul categoriilor intelectului. În filosofia acestuia, este vorba, în opinia lui Blaga, doar despre rostuirea orizontului conştiinţei după principiile de unitate furnizate de raţiune. Dar, dacă este ca diversitatea culturală să poată apărea, avem nevoie de un *alt orizont* care să nu se refere doar la *receptivitatea* umană, ci şi la *spontaneitate*. Această spontaneitate, cu rădăcini adânci în inconştient, este dată de structura ontologică fundamentală a omului ca existenţă în orizontul misterului şi în vederea revelării. Astfel, se poate explica morfologia culturii prin constituţia matricei stilistice şi a categoriilor sale care nu sunt nimic altceva decât *forme generice care fac posibilă creaţia culturală.*

În cazul lui Merleau-Ponty, ni se arată, din nou, cu toată claritatea că „deschiderea spre o lume naturală şi istorică nu este o iluzie şi nu este un *a priori*, ci este implicarea noastră în fiinţă”[56]. Orizontul antepredicativ al lumii, în calitate de orizont de constituire nedeterminat, deşi este întotdeauna deja prezent, nu este *a priori* deoarece el se constituie tocmai *prin experienţa noastră factică şi prin mimetism corporal.* Experienţa existenţială care ne determină toate actele – fie ele perceptive sau cogitative, practice sau teoretice – nu este o structură deja constituită înainte în mod definitiv, ci se acumulează tot *în lume*, mimetic, prin intermediul şirului de evenimente destinale care ne marchează la nivelul corporal. Acest inconştient biologic, care se manifestă printr-o oarecare „gândire corporală” şi printr-o „memorie corporală” nu este nimic altceva decât sedimentarea experienţelor noastre trecute la nivelul schemei corporale şi a ancorării noastre intenţionale în lume. Noi nu avem o serie de facultăţi ale sufletului, cu forme deja constituite ci, din perspectivă fenomenologică, conştiinţa care este definită prin

---

Kant, *Religia în limitele raţiunii pure*, traducere din germană de Radu Gabriel Pârvu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2004, pp. 19-20).

[55] „Kant a vorbit despre lucrul în sine, care prin contactul cu subiectul uman determină cauzal, dar din afară, *fenomenul sensibil* în conştiinţa umană şi atât. Kant nu a remarcat deloc «orizontul misterului» ca factor implicit şi imanent al existenţei conştiente *specific umane*, ca un fel de *a priori* al tuturor funcţiilor *a priori* şi *a posteriori* proprii conştiinţei umane depline ca atare. «Lucrul în sine» ca o pricină din afară de conştiinţă a lumii sensibile, aşa cum îl presupune Kant, îşi are eficienţa sa şi în raport cu conştiinţa animală câtă vreme «orizontul misterului», ca factor implicat şi imanent al conştiinţei, este o particularitate esenţială şi distinctivă a fiinţei umane, tocmai în comparaţie cu fiinţele animale.” (Lucian Blaga, *Gândire magică şi religie*, *ed. cit.*, pp. 80-81).

[56] Maurice Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisibile*, *ed. cit.*, p. 115.

intenţionalitate îşi construieşte singură formele de raportare la lume prin intermediul frecventării acesteia.

În plus, spune Merleau-Ponty, în demersul kantian „ca efort de întemeiere a lumii existente pe o gândire a lumii, reflecţia se inspiră în orice moment din prezenţa prealabilă a lumii, căreia îi este tributară, de la care îşi împrumută energie”[57]. Lumea, în sens de orizont nedeterminat şi inconştient de constituire a oricărui obiect, trebuie să fie prezentă înainte de a putea măcar vorbi despre „condiţii de posibilitate” ale lumii. Gândirea lui Kant, cu alte cuvinte, se bazează pe un concept natural şi nereflectat al lumii, căruia filosoful îi caută condiţiile de posibilitate. Prin urmare, lumea gândită se bazează pe o „lume a percepţiei”[58] care este definită în mod esenţial prin structura dublu intenţională şi printr-un „orizont prepersonal” de sensuri afective, sesizat oarecum la nivel corporal. De aceea, „orice analiză reflexivă este nu atât falsă, cât naivă, în măsura în care îşi disimulează propriul său resort, şi în măsura în care, pentru a constitui lumea, trebuie să aibă noţiunea de lume ca pre-constituită”[59].

Dacă aşa stau lucrurile, înseamnă că, într-adevăr, avem un principiu comun de reconstrucţie a naturii umane şi a orizontului originar de existenţă al omului. Omul, la nivel prepersonal, nu se mai poate defini prin orizontul conştiinţei rostuit după principiile *raţiunii*, ci prin orizontul inconştientului rostuit după *criteriile dis-poziţiei afective.* Omului raţional îi este contrapus un „om afectiv” care, după cum am văzut, este străbătut de un „curent de nefiinţă” şi de o „rezervă de anonimitate”. Pe această cale, inconştientul ia locul conştiinţei, afectul ia locul raţiunii şi meontologia ia locul ontologiei.

Prin urmare, folosirea intuiţiilor psihanalitice asupra domeniului inconştientului nu trebuie înţeles însă ca un „împrumut naiv” al unui concept din alt domeniu, ci ca o transformare a acestuia în funcţie de orizontul pe care va urma să-l întemeieze şi de conceptele filosofiei în genere. Cu alte cuvinte, avem de-a face cu o transpoziţionare a conceptului de inconştient din psihanaliză în filosofie. Ca transpoziţionare însă, acest concept poate dobândi semnificaţii felurite, provenite în special dinspre contextul conceptual în care a fost transpoziţionat. Deşi experienţa nonjudicativă a unei „rezerve” antepredicative şi prepersonale de sens afectiv în care orice manifestare conştientă îşi are originea este comună celor doi filosofi şi constituie, la ambii, orizontul în care este regândită natura umană însăşi, tematizarea acesteia poate fi contaminată la nivel atitudinal de diverse

---

[57] *Ibidem*, pp. 54-55.

[58] „Gândirea lumii pe care Analitica este însărcinată să o dezvăluie nu este atât temeiul cât expresia secundă a faptului că a existat pentru mine o experienţă a unei lumi, în alte cuvinte că posibilitatea intrinsecă a lumii ca gândire se întemeiază pe faptul că eu pot vedea lumea.” (*Ibidem*, p. 55).

[59] *Ibidem*.

predeterminări de ordin metodologic. Aceste predeterminări ne vor oferi câteva indicii privitoare la diferența de tematizare a efortului comun de reconstrucție a naturii umane prin prisma dis-poziției afective și, totodată, a atitudinii estetice, așa cum apare ea la cei doi filosofi.

2.2. Inconștient și atitudine estetică

În calitate de orizont originar de existență antepredicativă al omului în lume, inconștientul este încă de la început înțeles de fiecare dintre cei doi filosofi în funcție de interesele sistematice ale propriei filosofii. De aceea, aici trebuie să căutăm primele indicii care legitimează poziția noastră privitoare la *tautologia de la nivel originar* și *contradicția la nivelul discursului* care se manifestă în cele două filosofii. Pe de o parte, la Lucian Blaga avem un interes pentru determinarea posibilității morfologice de apariție a diverselor culturi și, de cealaltă parte, la Maurice Merleau-Ponty avem o încercare de înțelegere a temeiului originar și intersubiectiv al oricărui act perceptiv. De aceea, ne putem aștepta ca, în primul caz, să se manifeste o preferință pentru aspectele „colective" ale inconștientului care dau identitatea generică a unei anumite culturi și care se manifestă la toți membrii acesteia, pe când, în celălalt caz, ne putem aștepta ca interesul gânditorului să se concentreze asupra elementelor inconștientului care pot *individualiza* experiența estetică a fiecărui individ în parte, fără a depăși niște cadre generale de intersubiectivitate definitorii pentru întreaga umanitate. La o lectură mai atentă, legitimarea acestor așteptări vine chiar din mișcarea intimă a gândului filosofic al celor doi. Se observă cu ușurință faptul că, în cazul lui Lucian Blaga avem o încercare de a determina, prin matricea stilistică, „constantele inconștiente" depozitate la nivelul dis-poziției afective care definesc o cultură în genere și care-l fac pe om parte integrată a unui anumit stil cultural (și colectiv). La fel de ușor se poate observa și că, în cazul lui Merleau-Ponty, avem o mișcare de trecere de la nedeterminarea anonimă a orizontului antepredicativ de existență al omului – comun oricărui individ, din orice cultură în genere – la predeterminările unei lumi culturale și, ulterior, la predeterminările pe care privirea le împrumută de la *istoria personală* a individului.

Aceste observații sunt în concordanță cu ceea ce am observat când am discutat genealogia atitudinii estetice. Diferența de atitudine cu care cei doi filosofi abordează problemele poate fi pusă în legătură, cel puțin parțial, cu scopurile pe care fiecare dintre ei le-a fixat pentru propria cercetare. De aceea, la atitudinea teoretic-constructivă folosită de Lucian Blaga, se poate observa ușor o continuare a atitudinii prin care tradiția filosofică și-a definit scopurile în ceea ce privește cunoașterea generalului și a necesarului. Încă de la Aristotel, „știința este

o judecată asupra generalului şi asupra necesarului"[60], motiv pentru care atitudinea teoretică este orientată, din capul locului, spre trăsăturile generice ale obiectului studiat. Adoptarea ei de către filosoful român nu este, prin urmare, o întâmplare, ci alegerea a fost făcută în conformitate cu interesele sale tematice. La fel stau lucrurile în cazul lui Merleau-Ponty, unde atitudinea nonjudicativizantă adoptată predispune la o orientare către factic, către particular, către situația concretă în care viața însăşi se desfăşoară. După cum am văzut, tot ceea ce filosoful francez numeşte „non-filosofie" sau „a-filosofie" vizează tocmai această „întoarcere către factic" şi către subiectele uitate de filosofia tradițională în căutarea universalului pur.

Diferență atitudinală în abordarea principiului de redefinire a naturii umane mai poate fi observată şi dacă luăm aminte la sursele psihanalitice la care se raportează cei doi. Este adevărat că numele ambilor părinți ai psihanalizei apar, de obicei în dezbateri critice, în textele filosofilor analizați. Cu toate acestea, la Blaga se observă o predispoziție spre comentarea şi combaterea unor rezultate ale cercetărilor lui Carl Gustav Jung[61] privitoare la inconştientul colectiv, pe când, la Merleau-Ponty, majoritatea remarcilor mai extinse asupra psihanalizei se referă, în principiu, la teoria freudiană privitoare la inconştientul biologic-individual şi la *eros*. Este normal ca lucrurile să stea astfel: gândul despre inconştientul colectiv se mulează mai bine pe intențiile blagiene de formulare a unei teorii morfologice a culturii, pe când cel al inconştientului personal-biologic se potriveşte mai bine cu studiul percepției şi a sensurilor afective pe care le atribuim, în mod prereflexiv, lucrurilor din lume.

Ceea ce leagă laolaltă cele două demersuri este, însă, impunerea inconştientului ca orizont originar al existenței umane şi a afectivității, în sens de „dis-poziție" în acest orizont, ca principiu de reconstrucție a domeniului conştiinței. Diversele tendințe de a favoriza un inconştient colectiv sau unul individual nu schimbă radical acest fapt deoarece cele două nu se exclud. La Jung apare clar ideea că cele două formează o unitate şi că între ele există o relație de fundare a inconştientului personal pe cel colectiv[62]. Diferența fundamentală dintre cele două

---

[60] Aristotel, *Etica Nicomahică*, 1140b.

[61] Drept argument al acestei afirmații trebuie să luăm aminte la faptul că gânditorul român are repetate „dueluri filosofice" cu Jung. Dacă privim demersul din *Aspecte antropologice,* din perspectiva scopurilor sistematice ale lui Blaga, vedem că punctul culminant al acestei cărți îl constituie critica teoriei lui Jung privitoare la arhetipuri pentru a o înlocui cu teoria sa privitoare la „factorii stilistici". (Cf. Lucian Blaga, *Aspecte antropologice*, *ed. cit.*, pp. 312-320).

[62] „Un strat oarecum superficial al inconştientului este personal. Îl numim *inconştientul personal.* Acesta se sprijină însă pe un strat mai adânc, care nu mai provine din experiența personală, ci este înnăscut. Stratul acesta mai adânc constituie aşa-numitul *inconştient colectiv.* M-am oprit la expresia „colectiv" întrucât acest inconştient nu

este că cel dintâi se manifestă la nivelul *complexelor afective* specifice individului, pe când cel din urmă se manifestă la nivel arhetipal[63] şi „cuprinde *cum grano salis* toți indivizii”[64]. Aceste arhetipuri, mai des răstălmăcite decât înțelese de literatura exegetică, nu sunt decât „expresii simbolice ale dramei intime şi inconştiente a sufletului[65], adică a unei afectivități originare şi nedeterminate care se poate regăsi, în principiu, la toți oamenii din toate timpurile. Or, în cazul lui Blaga, tocmai această dimensiune „colectivă” a inconştientului era necesar să fie tematizată în vederea înțelegerii morfologiei culturale[66], pe când, în cazul lui Merleau-Ponty, care încearcă să înțeleagă trecerea de la nedeterminare la determinare, era necesară înțelegerea complexelor afective ale inconştientului individual, care constituie „stratul intermediar” dintre nedeterminarea absolută orizontului inconştient şi determinarea pură a conceptului teoretic.

Scopul acestor considerații ale noastre a fost acela de a ajunge la explicarea unui aparent paradox: deşi concepțiile celor doi filosofi sunt, cel puțin la nivelul discursului, foarte îndepărtate reciproc, ambii au oferit descrieri similare atitudinii estetice. Dacă privim termenii în care se vorbeşte despre trăirea estetică, vedem că, în ambele cazuri, este vorba despre: 1) o re-creare a obiectului estetic, 2) o „cufundare” sau „locuire” a obiectului perceput, 3) o structură cosmoidală a operei de artă şi 4) o constituire a obiectului estetic ce-şi are rădăcini în orizontul inconştientului şi în viața originar-afectivă a omului – fie ca complex afectiv individual, fi ca „viață afectivă” a unei comunități culturale. Acest lucru nu este întâmplător deoarece, în condițiile schimbării modului de a gândi natura umană şi a modului de constituire a orizontului originar al existenței ca orizont inconştient, atitudinea estetică a devenit una dintre atitudinile fundamentale care definesc ființarea umană la nivel ontologic.

---

este individual ci universal.” (C.G. Jung, *Opere I. Arhetipurile şi inconştientul colectiv,* traducere din limba germană de Dana Verescu şi Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, Bucureşti, 2003, pp. 13-14).

[63] *Ibidem*, p. 14.

[64] *Ibidem.*

[65] *Ibidem*, p. 16.

[66] Merită menționat faptul că, luat în sens strict jungian, inconştientul colectiv nu convenea cercetării blagiene deoarece Jung desemna prin el o dimensiune universală a umanității, care se manifestă prin arhetipuri la care nu avem acces direct, ci doar pe planul conştiinței. Acest lucru ar implica că *doar expresia conştientă* a arhetipurilor este dependentă cultural, nu şi structurile inconştientului în sine. De aceea, Blaga înlocuieşte în teoria jungiană arhetipurile cu factori stilistici care sunt, din capul locului, predeterminați cultural. Astfel, obține un instrument pentru a face distincția între culturi direct la nivelul inconştientului, nu la nivelul conştiinței ca atare. Nu ne putem exprima dacă intervenția blagiană în teoria lui Jung este legitimă, observăm doar că ea este utilă pentru scopurile filosofului şi pentru interesele sale tematice.

Deşi de-a lungul istoriei filosofiei rolul esteticii a fost unul relativ marginal în filosofie deoarece experiența estetică implica o trăire care, în genere, scăpa încercării de definire şi clasificare în orizontul gândirii din perspectiva atitudinii teoretice şi după principiile rațiunii. Dar, atunci când locul conştiinței şi al rațiunii a fost luat de inconştient şi de dis-poziția afectivă, atitudinea estetică şi trăirea estetică devin subiecte de primă importanță filosofică. Ele dau seama nu numai de puterea noastră de a cunoaşte în mod conceptual, ci şi de intuițiile noastre mute, de afinitățile noastre afective şi de presentimentele noastre inefabile care, în nedeterminarea lor inițială, sunt comune tuturor oamenilor, dar se exprimă felurit la nivelul determinațiilor discursive. Cu alte cuvinte, în orizontul inconştientului, atitudinea estetică este o atitudine privilegiată, la fel cum, în orizontul conştiinței, atitudinea ştiințifică este cea care dă seama de natura umană. Dacă ontologia tradițională a umanului ar putea fi redusă la definiția aristotelică a omului ca *ființare rațională* şi la explicitările pe care aceasta le-a primit de-a lungul epocilor, deschiderea filosofiei către inconştient, in ipostazele de mister sau nedeterminare, a dat o nouă definite ființei umane: *omul este ființare esteti-zantă*, ceea ce este echivalent cu *omul este ființare afectivă*.

Astfel, coincidența celor două experiențe nonjudicative care stau la baza gândirii lui Lucian Blaga şi a lui Maurice Merleau-Ponty despre atitudinea estetică iese la iveală mai pregnant decât înainte. În mod fundamental, atitudinea estetică este gândită ca o apropiere a omului de orizontul său prepersonal şi ante-predicativ de existență, care este, într-un fel sau altul, inconştient şi nedeterminat discursiv. Dacă există diferențe între teoriile celor doi gânditori, acestea apar *ulterior*, în desfăşurarea gândului, şi sunt coerente cu diferența de atitudine care ne-a ieşit la iveală în comparația genealogică de la începutul capitolului de față. Spre exemplu, atitudinea judicativizantă adoptată de Lucian Blaga îl face să vadă *încă de la început*, actul de valorizare estetică drept un act stratificat, pe când, la Merleau-Ponty, stratificarea apare abia după schimbarea atitudinală de la o abordare nonjudicativizantă la una judicativizantă. În continuare, pentru a arăta fundamentul meontologic al acestei coincidențe, vom încerca să punem ideea de inconştient – fie el colectiv sau individual – în legătură cu fenomenului nimicului pentru a arăta că ambele „straturi" ale inconştientului sunt, de fapt, ipostazieri ale nimicului după principiile „mute" ale dis-poziției afective.

2.3. Inconştientul individual şi inconştientul colectiv ca ipostaze ale nimicului

Am ajuns astfel să întrezărim modul în care orizontul inconştientului colectiv şi cel al inconştientului individual ar putea fi contopite şi privite în coincidența lor. Am arătat deja, în analiza făcută gândirii lui Merleau-Ponty, că distincțiile sunt, în genere, marca unei abordări judicativizante, pe când

coincidența este marca unei gândiri nonjudicativizante. În aceste condiții, trebuie să acceptăm că, dacă ar fi să gândim ideea de inconștient în mod coerent până la capăt, nu putem vorbi despre „straturi" ale inconștientului decât din perspectiva unei atitudini judicativizante care are capacitatea de a introduce distincția în acest domeniu. Aşadar, ar însemna să gândim inconştientul în mod indirect, pe baza manifestărilor sale în conştiință, şi, să observăm că unele conținuturi ale inconştientului ce pătrund în conştiință sunt individuale şi țin de propria noastră experiență trăită sau de propriile noastre traume, pe când altele sunt colective şi au o constanță de manifestare *aproape* universală în cadrul unei culturi.

O astfel de abordare teoretică şi judicativizantă, care sesizează în mod *indirect* inconştientul pe baza conținuturilor sale conştientizabile şi pe baza distincțiilor introduse de rațiune, este asumată în mod explicit de Jung[67]. Mai mult decât atât, observarea *indirectă* şi oarecum deformată a conținuturilor inconştiente este necesară deoarece inconştientul, din clipa în care este rostit la nivel discursiv, devine, într-o oarecare măsură, conştient. Aşa că nu ne amăgim cu ideea că am putea observa *direct* orizontul inconştientului nostru, ci vrem să sugerăm doar că acest fenomen poate fi cercetat şi de pe pozițiile unei atitudini nonjudicativizante sau, în termenii lui Merleau-Ponty, „a-filosofice". Spre deosebire de atitudinea teoretică, o atitudine non-judicativizantă nu rupe legătura dintre inconştient şi manifestările sale în conştiință, ci tocmai că o ia în mod explicit ca temă de studiu. Astfel, nu mai putem vorbi despre un inconştient stratificat în sine, ci despre un inconştient care se ipostaziază în moduri diferite diverse contexte existențiale. Prin urmare, gândite nonjudicativizant, inconştientul colectiv şi cel individual își găsesc coincidența într-o unică idee al unui orizont larg şi nedeterminat de ne-constituire din care emerg, în funcție de atitudinea adoptată de cel ce gândeşte şi de contextul conceptual pe care acesta îl foloseşte, diferite straturi de conținuturi nonjudicative clasificabile cu instrumentele psihologie şi din perspectiva unei conştiințe teoretice. Filosofia, spre deosebire de psihologie, nu ar trebui să se preocupe de clasificările acestor experiențe, ci cu scrutarea mecanismului prin care ele apar din *aceeaşi structură originară*, inefabilă şi sesizabilă doar ca un fel de con-simțire nondiscursivă la nivelul dis-poziției afective.

Dar, după cum am văzut, neconstituirea şi nedeterminarea sunt trăsături care caracterizează nimicul însuşi. Am definit, în introducerea acestui studiu, în mod explicit, nimicul ca neconstituire. Aşadar, putem spune acum că inconştientul, în calitate de neconstituire şi nedeterminare originară care face posibilă orice constituire şi determinare, *este o ipostază a nimicului* în contextul

---

[67] „Existența psihică este recunoscută doar pe baza *conținuturilor conştientizabile*. De aceea, putem vorbi despre un inconştient decât în măsura în care suntem capabili să-i identificăm conținuturile." (C.G. Jung, *Opere I. Arhetipurile şi inconştientul colectiv, ed. cit.*, p. 14).

conceptual al psihanalizei. Drept urmare, putem spune că cei doi gânditori studiați, preluând acest gând al psihanalizei, au avut acces la o experiență autentică a nimicului, o intuire a nedeterminării originare care caracterizează orice ființare umană indiferent de cultură, şi l-au ipostaziat, fiecare în parte, în funcție de un anumit context conceptual şi în funcție de o anumită atitudine de cercetare, în *alt* domeniu, anume în domeniul filosofiei.

Pornind de la această experiență a nimicului, ambii gândesc atitudinea estetică ca o modalitate a existenței în care noi ne deschidem către un obiect în genere, suspendându-i caracterul de „dat imediat şi evident" (sau, în termenii lui Merleau-Ponty, „credința perceptivă"), pentru a-l putea reconstrui ca *dimensiune a lumii* sau *cosmoid*. Prin urmare, suspendarea lumii date pentru a accesa orizontul misterului are, la Blaga, o funcție similară cu suspendarea credinței perceptive la Merleau-Ponty. Spre exemplu, privind un tablou, noi trecem dincolo de culorile aşternute pe pânză şi acceptăm faptul că el este o ipostază a unui inefabil, a unui gând „mut" pe care pictorul a vrut să-l exprime şi care şi-a lăsat pecetea pe pânză. Cu alte cuvinte, prin atitudinea estetică noi sesizăm mecanismul meontologic de ipostaziere a nimicului în spațiul conştiinței şi participăm activ la această ipostaziere. De aceea, orice estetică este, într-o oarecare măsură, şi o meontologie. Ea dă seama de modul în care conştiința noastră funcționează în mod fundamental simbolic sau metaforic, nu rațional şi ştiințific.

Dacă aşa stau lucrurile, înseamnă că ni s-a revelat cu exactitate punctul de coincidență a „răspunsului" pe care cei doi gânditori analizați l-au dat provocării venite dinspre antropologie privitoare la natura umană. Înlocuirea „omului rațional" cu „omul estetizant", atât în cazul lui Lucian Blaga, cât şi în cel a lui Maurice Merleau-Ponty, a avut ca fundament una şi aceeaşi experiență nonjudicativă a perceperii naturii umane în nedeterminarea sa pre-culturală, pre-personală şi ante-predicativă. Doar pornind de la această nedeterminare originară, oamenii îşi pot da propriile determinații care, pe de o parte, îi integrează într-o anumită cultură şi, pe de alta, le conferă individualitate şi caracteristici personale. În această „nouă ordine" a ființei, care se întrevede în definiția omului ca ființare dotată cu dis-poziție afectivă ce locuieşte în mod originar un orizont pretematic şi antepredicativ de neconstituire, atitudinea estetică este o trăsătură esențială a omului. Întrucât, după cum am văzut, ființa umană învață în primul rând prin imitație şi acumulare de experiențe factice, prima şi cea mai „naturală" atitudine pe care o are este cea estetică. Pentru a o înțelege, nu trebuie să emitem teorii complicate şi să expunem analitic o întreagă suită de distincții, ci să ne cufundăm în lumea noastră şi să o trăim. De aceea, atitudinea estetică, deşi este specifică în primul rând experimentării artei, se poate extinde şi asupra celorlalte domenii ale vieții după cum am demonstrat la locul cuvenit. De când se naşte, omul încearcă să „prindă" şi să interiorizeze felul de a fi al propriei culturi în mod imitativ, prin exersare şi educație, pentru ca abia apoi, după ce îşi va fi constituit deja nişte

reflexe şi nişte sedimentări afective sau, în termenii lui Blaga, o „matrice stilistică", să creeze cultură şi să reflecteze asupra acesteia.

În concluzie, ambele filosofii luate în discuție se constituie ca un răspuns la şocul cultural provocat de descoperirile antropologiei. Ele încearcă să depăşească definiția tradițională a omului ca viețuitoare rațională sau ca ființare conştientă, prin apel la o experiență nonjudicativă a nimicului ipostaziat ca dispoziție afectivă în domeniul inconştientului. Diferența de atitudine şi de tematizare la nivel discursiv a acestei experiențe i-a condus însă, pe fiecare dintre gânditori, pe drumuri separate. Pe de o parte, Lucian Blaga, adoptând atitudinea constructiv-teoretică, concepe inconştientul mai degrabă din perspectivă epistemologică, în calitate de *mister* sau, mai exact spus, în calitate de *incognoscibil.* Pe de cealaltă parte, Maurice Merleau-Ponty vede inconştientul din perspectivă fenomenologică în calitate de orizont nedeterminat şi prepersonal. Această diferență de ipostaziere a nimicului în context genealogic şi arheologic similar poate fi cu uşurință reperată în desfăşurarea gândului celor doi filosofi. Atitudinea estetică se revelează ca o nouă constantă a existenței umane, prin care omul însuşi poate fi definit în mod intercultural. Astfel, aporiile ridicate de antropologie cercetării filosofice sunt, cel puțin parțial şi provizoriu, dezlegate prin redefinirea naturii umane şi trecerea de la un orizont al conştiinței rostuit de rațiune la un orizont al inconştientului rostuit de dis-poziția afectivă.

Capitolul VII

Concluzii generale

Privind înapoi la obiectivele pe care le-am fixat încă de la începutul cercetării noastre şi către modul în care firul gândirii s-a desfăşurat de-a lungul celor şase capitole deja încheiate, putem obține o privire sinoptică atât asupra problemei puse în discuție, cât şi asupra concluziilor pe care le putem trage de pe urma acestui demers. Pornind de aici, putem întrevedea mai bine şi noile orizonturi de cercetare deschise de răsucirea privirii filosofice către facticitate, precum şi eventualele probleme de tematizare pe care ele le-ar putea ridica. Pe această cale, se pun temeliile arenei în care se vor desfăşura următoarele dispute filosofice deschise de gândirea omului ca animal estetizant.

Am pornit de la observația că venirea Postmodernității în filosofie a fost marcată de o conştientizare a exagerărilor şi erorilor tradiției de gândire care se baza pe o definiție a omului ca ființă strict rațională. Emergența antropologiei culturale ca ştiință a omului în toate ipostazele sale a introdus relativismul acolo unde filosofia se credea suverană: în problema definirii naturii umane. Încă de la Franz Boas, antropologia a pus în lumină un relativism cultural care, extins ulterior, va împiedica filosofia să mai proclame universalitatea şi necesitatea legilor rațiunii. Gândirea rațională nu mai putea fi privită ca fiind valabilă oriunde, oricând şi în orice condiții, ci a fost nevoie de dezvoltarea unei „gândiri slabe", înțelese ca gândire hermeneutică[1], care să aibă resorturile interne de a se adapta situației factice. În vederea edificării acestui nou tip de gândire, filosofii au fost nevoiți să se îndrepte, cu propriile instrumente, asupra problemelor ridicate de cultură în genere şi de artă în mod special pentru a regăsi aici temeiurile unui orizont originar de existență al omului, care este deja disponibil înainte de orice

---

[1] „Il pensiero debole («gândirea slabă») e un mod de a interpreta. A vorbi de gândire slabă şi a da nume unui fenomen care e foarte general: popularitatea hermeneuticii în cultura occidentală e o formă de prezență a gândirii slabe… gândirea slabă nu e o invenție, ci un mod de a descrie o situație generală a gândirii care se constată cel puțin în gândirea occidentală industrial-târzie şi care indică diminuarea unei concepții realiste în sens forte a ființei unei concepții convenționale, comunicaționale, istoriste în sens slab al ființei." (*Cf.* Gianni Vattimo, *Sfârşitul postmodernității. Nihilism şi hermeneutică în cultura postmodernă*, traducere de Ştefania Mincă, Postfață de Marin Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1993, pp. 184-185).

determinare culturală şi personală. În primul capitol am văzut cum, în acest efort de reconstrucție, a apărut o oarecare calchiere între conceptele antropologice de *matrice universală a culturii* şi de *pattern cultural* şi conceptele filosofice de *matrice stilistică*, central pentru filosofia blagiană, şi cel de *matrice ideatică*, important pentru înțelegerea esteticii lui Maurice Merleau-Ponty. Această calchiere ne-a oferit un teren comun pentru a putea înțelege în mod structural eforturile celor doi filosofi în legătură cu problemele ridicate de antropologia culturală.

În cazul lui Lucian Blaga, orizontul originar de existență al omului ni s-a revelat a fi un ansamblu orizontic preteoretic, format din orizontul misterului şi din orizontul lumii date, în care omul este plasat cu ajutorul unui *accent existențial*. Întrucât fiecare orizont în parte este rostuit de seturi de categorii izomorfe, comunicarea între ele este posibilă, dar trebuie într-un fel „reglementată" la nivel factic. Pentru că nimeni nu poate trăi *doar* în orizontul misterului sau *doar* în orizontul lumii date, fiecare situație existențială poate fi interpretată, fie paradisiac, fie luciferic. Rolul accentului existențial este tocmai acela de a determina care dintre seturile de categorii este de preferat a fi folosite într-o situație sau alta. Avem, aşadar, de-a face cu o „decizie inconştientă" motivată de faptul că privirea se ia după anumite indicii din mediu pentru a deplasa accentul într-o parte sau alta. La nivel concret, pecetea stilistică observată în produsele culturale în genere este cea care, la nivel inconştient, se constituie ca un fel de „argument" în vederea deplasării accentului existențial spre mister, dând omului posibilitatea de a-şi configura „în timp real" raportarea concretă la lume.

Tot acest accent existențial este cel ce configurează atitudinile generice ale omului sau, în limbaj fenomenologic, modalitățile deschiderii omului către lume, dintre care două se evidențiază în mod special – atitudinea teoretic-ştiințifică şi cea estetică. Dacă prima este orientată mai degrabă către prezență, utilitate şi semnificație, cea din urmă este orientată către absență şi mister. De aceea, spune Blaga, omul *se integrează* prin conştiință în orizontul misterului deplasându-şi accentul existențial. Acest lucru se traduce, la nivel fenomenal, printr-o „autoabandonare a subiectului"[2] care face ca opera de artă la care privim să ne capteze atenția şi să ne „absoarbă"[3]. Prin integrare în mister, omul este pus în fața propriului destin – el simte la nivel afectiv prezența misterului şi este tentat să-l reveleze, ştiind că efortul său este în van. Această con-simțire inefabilă a imposibilității de a pătrunde misterul ce apare la nivel afectiv este marcată, totodată, de o „sete de mister" care sedimentează satisfacția estetică. Cu alte cuvinte, „gustul" pentru artă este format la nivel existențial prin experiențe culturale satisfăcătoare din punct de vedere estetic şi nu este „universal valabil". De pe un „fond anonim" se desprind astfel anumite valori care sunt privilegiate într-o anumită cultură.

---

[2] Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, *ed. cit.*, p. 114.
[3] *Ibidem.*

Important la tot acest proces este faptul că întreaga constituire a obiectului estetic are loc în mod existențial şi printr-o hermeneutică pre-discursivă sau, cum am numit-o în capitolul al treilea, printr-o hermeneutică afectivă.

Cam aceleaşi coordonate ale gândirii slabe se găsesc şi la Maurice Merleau-Ponty, cu singura diferență că gânditorul francez se poziționează din capul locului în mod diferit din punct de vedere atitudinal față de Lucian Blaga. El pleacă de la un orizont originar care este nedeterminat, prepersonal şi antepredicativ şi în care suntem plasați ca existență întrupată. Corpul nostru, în calitate de corp fenomenal descris de o schemă corporală şi de o schemă afectivă este depozitarul tuturor experiențelor noastre tacite şi a tuturor sensurilor afective. De aceea, orice experiență nouă este receptată în mod hermeneutic şi, la rândul său, intră ca factor în această hermeneutică existențială la nivel antepredicativ. Prin urmare, nu mai avem de-a face cu o mişcare de la concret la mister, ca în cazul lui Blaga, ci cu o mişcare de la nedeterminat la determinat. Orice percepție şi orice gând al nostru începe de la o nedeterminare care este „punctul zero" al existenței şi se determină treptat pe cale perceptivă sau reflexivă.

În acest context teoretic, atitudinea estetică ni s-a revelat ca o modalitate anume a deschiderii față de lume prin percepție, care nu are tendința de a judicativiza, adică de a emite judecăți cognitive despre obiectul privit. În percepția estetică, accentul cade pe trăirile noastre non-judicative, pe modul în care opera de artă „ne dispune" în orizontul deschis de ea. Spre deosebire de alte obiecte culturale, opera de artă implică reconstrucția unui întreg orizont al lumii, pornind de la o *matrice ideatică*. Aşa cum, la Lucian Blaga, perceperea caracterului cosmoidal al operei de artă implica punerea în joc a *matricei stilistice*, la Merleau-Ponty, opera însăşi este o *matrice ideatică*, o prefigurare a unei lumi, pe care noi înşine trebuie să o „umplem" cu experiența noastră afectivă. Într-un fel, cele două gânduri se întâlnesc în acest punct, cu singura diferență că, în gândirea blagiană este postulată o matrice, cu valențe metafizice, care mediază între pecetea stilistică şi sedimentările experiențelor estetice de la nivel personal. Ambele direcții însă, implică aceeaşi reconstrucție a operei de artă pe baza experiențelor anterioare în funcție de o anumite „matrice ideatică" sau „pecete stilistică" pe care privitorul o vede în obiectul estetic.

Cum se poate vedea uşor din acest rezumat al firului argumentației noastre, filosofiile celor doi converg către un punct comun. Ele au atât o genealogie comună, ceea ce înseamnă că exprimă intuiția non-judicativă a orizontului originar şi prepersonal de existență al omului cu ajutorul unor concepte de bază convergente. Este vorba despre ideile de *Fond Anonim, metafizică, transpoziție conceptuală*, *matrice stilistică şi metaforă,* de partea blagiană sau de ideile de *orizont pre-personal anonim, metafizică, transpoziție senzorială, matrice ideatică* a operei de artă şi *simbol*, la Merleau-Ponty. Toate acestea ipostaziază într-un anumit context experiențele nonjudicative privitoare la felul de a fi al

atitudini estetice şi la modul în care hermeneutica afectivă constituie, la nivel preconştient, sensuri mute cu care noi „dăm viață" operelor de artă.

Astfel se prefigurează un nou specific al cercetării filosofice, bazat pe acest orizont prepersonal de existență, în care noi „dăm sens" lucrurilor chiar înainte de a le judeca la nivel conştient şi în care hermeneutica afectivă joacă un rol fundamental. Acele experiențe nonjudicative care dau relief lumii noastre şi care ne dictează afinitățile nereflectate pentru anumite lucruri şi repulsia pentru altele sunt cele care ne orientează privirea chiar înainte de orice decizie rațională. Acest domeniu nesondat al orizontului anonim al existenței, acolo unde viața noastră se întâlneşte pe un fond de intersubiectivitate general uman cu viața celor ce trăiesc în cele mai întunecate colțuri ale planetei, este noua „chestie" în jurul căreia se poate reorganiza activitatea filosofică contemporană.

Ținem să atragem atenția asupra faptului că cuvântul „chestie" nu este folosit la întâmplare, ci într-un sens etimologic-tehnicizant[4], prin care vrem să cuprindem ideea că orizontul anonim de existență nu este, propriu-zis, ceva, ci devine ceva doar în măsura în care îl „chestionăm". Inițial, el este o „chestie", un „nedeterminat". Atunci când ne trăim viața în mod obişnuit, el nu iese niciodată în evidență, ci are o eficiență mută, care lucrează în linişte în spatele gândurilor noastre. Abia când ne întrebăm despre cauzele unei anumite trăiri sau a unei anumite reacții pe care o avem, acest orizont originar de nedeterminare, care depozitează în ascuns mii de sensuri afective prin care noi ne ancorăm în realitate, devine sesizabil. Însă tocmai pentru că devine sesizabil, el deja ne-a scăpat printre degete. Pe această cale orizontul de nedeterminare devine determinat, este ipostaziat *ca ceva* şi începem să emitem judecăți despre el, să-i prescriem legi ş.a.m.d. Astfel, noi îl supunem rațiunii şi îl judicativizăm. Or, dacă ar fi să fim coerenți cu noi înşine şi cu principiile meontologice la care am făcut referire de-a lungul cercetării de față, nu trebuie să uităm că orice am spune sau scrie despre acest orizont de nedeterminare este o ipostaziere *într-un anumit context genealogic şi arheologic.*

Probabil cel mai derutant lucru cu care gândirea postmodernă trebuie să se obişnuiască este că orice determinare a orizontului nedeterminat al lumii este, într-o oarecare măsură, o falsificare, o trecere a sa în *opusul său*. Cu toate acestea, există falsificări mai mult sau mai puțin grosolane. O ipostaziere meontologică *corect făcută* este una în care contextul genealogic în care o entitate este ipostaziată concordă cu archeologia sa. Spre exemplu, dacă încercăm să definim inconştientul prin concepte strict biologice ca suma proceselor neurologice care ne susțin viața dar care nu ajung la nivelul fenomenal al conştiinței (cum ar fi cele care dictează ritmul inimii, respirația etc.), ar fi o greşeală să vorbim, pe urmă, în

---

[4] Din punct de vedere etimologic, românescul „chestie", ca şi „chestiune" de altfel, provine din latinescul *quaestio* care înseamnă căutare, investigare sau interogare.

termeni psihologici de o „refulare" a conținuturilor acestui inconștient. Procesele neurologice care dictează bătăile inimii nu sunt definite prin „conținuturi" calitative, ci prin intensitate – adică prin determinări cantitative. Deși această eroare pare grosolană, scriitorii contemporani, în goana după interdisciplinaritate, comit o sumedenie de astfel de greșeli a căror ocurență denotă tocmai faptul că avem nevoie de o altă raportare filosofică la fenomene în genere, care să nu mai ia drept punct de plecare ființa – în sensul tradițional de fapt-de-a-fi etern și imuabil – ci mai degrabă neființa ca neconstituire ce se ipostaziază într-un anumit context genealogic. Cu alte cuvinte, *filosofia trebuie să ia o turnură meontologică.*

O astfel de turnură se poate manifesta în toate domeniile filosofiei însă, pe baza rezultatelor acestei cercetări, ne putem aventura acum în schițarea a doar trei dintre acestea: metafizica meontologică, estetica meontologică și hermeneutica pre-judicativă a artei.

În ceea ce privește metafizica, încă de la Nietzsche s-a proclamat moartea acestei discipline și acest fapt nu este întâmplător. Filosofia postmodernă a declarat sfârșitul metafizicii tradiționale dar, la fel ca și în problema redefinirii naturii umane, gândirea filosofică nu s-a putut ține departe de metafizică. Așa cum nu putem trăi ca ființe strict raționale, dar nici fără rațiune, la fel, nu mai putem gândi în coordonatele metafizicii tradiționale, însă nici nu ne putem rezuma doar la fizică în sensul larg al termenului. Chiar dacă a devenit evident pentru filosofii contemporani că *logocentrismul metafizic* al filosofiei tradiționale nu mai poate fi susținut necondiționat, la fel de evident a devenit și faptul că nu se poate lucra nici fără el. Chiar dacă întrevedem un orizont pre-discursiv și nedeterminat care se află la baza oricăror determinări conștiente, conștiința noastră este astfel făcută încât, pentru a înțelege, suntem nevoiți să ne exprimăm discursiv și să prindem experiențele noastre nonjudicative în judecăți. Cu alte cuvinte, orice conținut inconștient este și trebuie să fie *ipostaziat* în domeniul discursiv al conștiinței. Aporiile acestei ipostazieri, care nu sunt deloc puține și nici simple, sunt echivalentul aporiilor de la începutul *Metafizicii* aristotelice care au rostuit în mod apofatic orizontul metafizicii tradiționale. Pentru a le rezolva, avem nevoie de o *altă* metafizică, dar nu de o *metafizică ontologică*, așa cum este cea dezvoltată de Aristotel, ci de o *metafizică meontologică* care nu a fost încă dezvoltată și pentru care nu avem nici măcar instrumentele lingvistice necesare. Cu toate acestea, înțelegerea metafizicii ca *mitosofie* la Blaga sau ca *hermeneutică a invizibilului* la Merleau-Ponty pot constitui niște puncte de plecare pentru un astfel de demers.

Pășind către a doua disciplină pe care ne-am angajat să o prefigurăm, estetica meontologică ar fi, după cum putem presimți deja din remarcile anterioare, o estetică care nu „raționalizează" experiența, ci se rezumă doar la a o descrie în mod cât mai fidel posibil. Pentru acest lucru, trebuie să plecăm de la situarea concretă a omului în fața operei de artă, nu de la o situare idealizată.

Atunci când intru într-o galerie de artă după o zi întreagă de muncă, în experiența estetică pe care o am trebuie luate în calcul mai multe elemente decât simpla mea raportare la operă. Dacă este adevărat faptul că opera este înființarea unui nefiind, înseamnă că experiența estetică poate fi gândită tot ca o ipostaziere a nimicului la nivel perceptiv. Prin urmare, în acest caz, genealogia și archeologia, în sensul definit de noi în introducere, nu-și mai are rostul deoarece trăirea estetică este, prin definiție, pre-discursivă și non-conceptuală. Cu toate acestea, putem surprinde o oarecare „genealogie afectivă" care ia parte la constituirea obiectului. Sacoul care-mi apasă mai greu pe umeri după o zi întreaga de muncă decât dimineața la prima oră își lasă și el amprenta asupra trăirii mele estetice. Aerul condiționat care îmi bate în ceafă mă poate opri să am o experiență plăcută. Pietricica din pantof mă poate face să ratez orice constituire a obiectului estetic. Aceste „accidente" nu pot fi pur și simplu abstrase din analiza experienței estetice deoarece, în măsura în care pot împiedica sau încuraja constituirea obiectului estetic, ele sunt părți integrate ale acestei constituiri în genere. De aceea, ar trebui luate în considerare într-o estetică meontologică deoarece „inexistentul" din operă se ipostaziază la nivelul percepției și genealogia acestei ipostazieri este decisivă. Ea intră în joc cu mult înaintea oricărei judecăți și a oricărei articulări, iar, prin asta, predetermină orice articulare. Ulterior, după ce se va fi constituit obiectul estetic, există și o ipostaziere în context conceptual a obiectului estetic, prin care noi, luând poziția teoreticianului artei, interpretăm la nivel discursiv această experiența nonjudicativă a satisfacției estetice și o întemeiem într-o anumită genealogie conceptuală. Pe această cale, ne furnizăm *motive în-temeietoare* ale experienței estetice în mod retrospectiv și spunem că ne place o anumită operă din cauza compoziției, coloritului, tehnicii artistului etc. O estetică meontologică ar trebui să fie atentă la ambele contexte de ipostaziere – atât la cel preconceptual-afectiv, cât și la cel discursiv – pentru a oferi o mărturie completă despre experiența estetică concretă.

Mai departe, plecând de la această estetică meontologică, am putea gândi și drumul invers, al unei hermeneutici pre-judicative a artei, în care plecăm de la obiectul estetic deja format în conștiință și exprimat la nivel judicativ pentru a surprinde acele urme ale unei experiențe non-judicative care s-au conservat în judecată așa cum fosilele se conservă în straturile geologice. Astfel, plecând de la o constituire, încercăm să reperăm în mod retrospectiv experiențele nonjudicative care au dus la formarea ei[5]. Pe această cale, preferința noastră pentru un anumit artist sau pentru un anumit gen de artă poate fi deconstituită astfel încât să reperăm sedimentările afective care au fost create de-a lungul timpului de

[5] Această cale este foarte apropiată de modul în care Viorel Cernica gândește hermeneutica pre-judicativă (*Cf.* Viorel Cernica (coord.), *Studii de hermeneutică pre-judicativă și meontologie*, *ed. cit.*, pp. 11-28).

experiențele noastre estetice satisfăcătoare privitoare la respectivul artist sau gen artistic. Spre exemplu, înclinația noastră pentru teatru, care este o urmare a întregului şir de piese de teatru la care am asistat, poate fi înțeleasă din perspectiva recapitulării prediscursive sau re-însuşirii experiențelor concrete prin care am trecut într-un moment sau altul. Astfel, putem urmări mai bine modul în care valorizarea estetică are loc la nivel concret şi modul în care anumite experiențe cântăresc mai greu decât altele în economia constituirii valorilor noastre estetice. Spre exemplu, este suficientă o singură traumă pentru a anula o serie întreagă de experiențe satisfăcătoare din punct de vedere estetic, dar un şir întreg de experiențe satisfăcătoare pentru a anula o traumă. Interesant este faptul că motivele acestor sedimentări la nivel afectiv pot fi felurite şi, cel puțin unele dintre ele, pot fi complet exterioare experienței estetice ca atare. O aversiune față de o anumită formă de artă poate fi descrisă pornind de la viața noastră ca întreg, dacă ne gândim că ea poate lua naştere, de exemplu, dintr-o experiența traumatizantă trăită *după* experiența estetică şi fără legătură cu ea, cum ar fi o ceartă cu o persoană dragă sau o veste neplăcută. Astfel, filosofia artei nu ar mai fi izolată la nivel teoretic de suma experiențelor noastre afective care constituie orizontul primordial de nedeterminare în care trăim, ci, din contră, ar forma cu acestea un întreg coerent în care am putea surprinde anumite relații şi regularități.

Acestea fiind spuse, vedem că „noua filosofie" de orientare meontologică este departe de a fi constituită ca atare şi că, cel puțin pentru moment, rămâne doar la stadiul de proiect. De aceea, putem spune că demersul de față deschide mai multe probleme decât a rezolvat şi, într-un fel, este normal să fie aşa. Filosofia tradițională, de la Heraclit la Hegel a avut nevoie de peste două milenii pentru a se constitui şi pentru a se maturiza. Nu vedem nici un motiv pentru care „cea de-a doua răsucire" să fie făcută în decurs de puțin peste un secol şi jumătate. Cu toate acestea, credem că efortul nostru nu a fost în van. El a scos la lumină motivele pentru care şi mecanismele prin care filosofia a simțit nevoia să-şi redefinească orizontul de cercetare odată cu redefinirea naturii omului ca *viețuitoare estetizantă* sau *viețuitoare dispusă afectiv*.

Bibliografie

ADORNO, Theodor W., *Teoria Estetică,* traducere din limba germană de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eşianu, Coordonare, revizie şi postfaţă de Andrei Corbea, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005.

ARISTOTEL, (1) *Metaphysica*, ed. W.D. Ross, *Aristotle's Metaphysics,* 2 vol., Clarendon Press, Oxford, 1970; (2) *Metafizica*, traducere, comentarii şi note de Andrei Cornea, Humanitas, Bucureşti, 2001; (3) *Metafizica*, traducere de Ştefan Bezdechi, Note şi indice alfabetic de Dan Bădărău, IRI, Bucureşti, 1999; (4) *Metafizcia A-N,* traducere notiță introductivă şi note de Gheorghe Vlăduțescu, Paideia, Bucureşti, 2011.

ARISTOTEL, (1) *Politica*, ed. W.D. Ross, Clarendon Press, Oxford, 1957; (2) *Politica*, ediție bilingvă, traducere, comentarii şi index de Alexander Baumgarten, cu un studiu introductiv de Vasile Muscă, Editura IRI, Bucureşti, 2001.

ARISTOTEL, (1) *Poetica* in *Aristotelis de arte poetica liber*, Edited by R. Kassel, Clarendon Press, Oxford, 1965; (2) *Poetica,* traducere de Constantin Balmuş, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1957; (3) *Poetica*, studiu introductiv, traducere şi comentarii de D. M. Pippidi, Ediția a III-a îngrijită de Stella Petecel, Editura IRI, Bucureşti, 1998.

ARISTOTEL, (1) *Ethica Nicomachea,* edited by I. Bywater, Clarendon Press, Oxford, 1962; (2) *Etica Nicomahică*, traducere, studiu introductiv, comentarii şi index de Stella Petecel Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1988.

ARISTOTEL, (1) *De anima*, ed. W.D.Ross, Clarendon Press, Oxford, 1967; (2) *Despre suflet*, traducere şi note de Alexander Baumgarten, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005.

ASLAM, Constantin; MORARU, Cornel-Florin, *Curs de filosofia artei. Mari orientări tradiționale şi programe contemporane de analiză*, Editura Universității Naționale de Arte, Bucureşti, 2017.

AUGUSTIN din Hippona, *De ordine/Despre ordine* in S. Aurelii Augustini, *Opera Omnia,* Vol. IV, Ediție bilingvă, text-latin român, traducere, note introductive, note şi comentarii de Vasile Sav, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

BARBARAS, Renauld, *A Phenomenology of Life* în Taylor Carman, Mark B.N. Hansen (eds.), *The Cambridge companion to Merleau-Ponty*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

BATTEUX, Charles, *Les beaux arts reduits à un même principe*, Paris, 1746.

BAUMGARTEN, Alexander, *Teoretische Äesthetik: Die Grundlegenden Abschnitte der Aesthetica (1750/58)*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1983.

BĂNCILĂ, Vasile, *Lucian Blaga. Energie românească,* Editura Marineasa, Timişoara, 1995.

BEVIR, Mark, *What is Genealogy* in Journal of the Philosophy of History 2 (2008), Brill Academic Publishers.

BENEDICT, Ruth, *Patterns of culture*, Mentor Book, New York, 1960.
BIBLIA de la Bucureşti (1688) – Disponibilă online la adresa https://archive.org/details/Biblia1688.
BIRIŞ, Ioan, *Lucian Blaga despre rolul metodologic al analogiei în formarea conceptelor* în Viorel Cernica (coord.), *Studii de istorie a filosofiei româneşti*, vol. XII, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2016.
BLAGA, Lucian, *Artă şi valoare*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996.
BLAGA, Lucian, *Zări şi etape*, Editura Minerva, Bucureşti, 1990.
BLAGA, Lucian, *Trilogia culturii*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011.
BLAGA, Lucian, *Trilogia cunoaşterii,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2013.
BLAGA, Lucian, *Trilogia Cosmologică*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997.
BLAGA, Lucian, *Gândire magică şi religie*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996.
BLAGA, Lucian, *Peisaj şi amintire*, Editura Sport-turism, Bucureşti, 1988.
BLAGA, Lucian, *Încercări filosofice*, Ediție îngrijită şi bibliografie de Anton Ilinca, Prefață de Viorel Colțescu, Editura Facla, Timişoara, 1977.
BOAS, Franz; DALL, Wm. H., *Museums of Ethnology and Their Classification* in *Science,* vol. 9, no. 228 (Jun 17, 1887).
BOAS, Franz, *Race, language, culture*, Macmillan, New York, 1940.
BOLEA, Ştefan, *Imaginea divinității la Blaga* în „Noema", vol. IV, nr. 1, 2005.
CARBONE, Mauro, *The Thinking of the Sensible. Merleau-Ponty's A-Philosophy*, Northwestern University Press, Evanston, 2004.
CARMAN, Taylor, *Merleau Ponty*, Routledge, Londra, 2008.
CARMAN, Taylor, *Sensation, Judgment, and the Phenomenal Field* in Taylor Carman, Mark B. Hansen, *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.
CERNICA, Viorel, *Lucrări de istoria filosofiei româneşti,* vol. II, ediție îngrijită de Cornel-Florin Moraru, Editura Universității din Bucureşti, Bucureşti, 2015.
CERNICA, Viorel, *Fenomenul şi nimicul I. Proiectul fenomenologic – concept şi aplicații*, Paideia, Bucureşti, 2005.
CERNICA, Viorel, *Judecată şi timp. Fenomenologia judicativului / Time and Judgement. The Phenomenology of the Pre-judicative*, Editura Institutul European, Iaşi, 2013.
CERNICA, Viorel (coord.), *Studii de hermeneutica pre-judicativă şi meontologie,* vol. I, Editura Universității din Bucureşti, Bucureşti, 2016.
CERNICA, Viorel *Categorie, Concept cultural şi experiență filosofică*, în „Studii de istoria filosofiei româneşti", vol. XI, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2015.
CIOCAN, Cristian, *Întruchipări. Studiu de fenomenologie a corporalității*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2013.
CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO Georges (eds.), *Istoria corpului*, vol. I-III, Traducere din limba franceză de Simona Manolache, Gina Puică, Muguraş Constantinescu, Giuliano Sfichi, Editura Art, Bucureşti, 2008.
CO□ERIU, Eugen, *Estetica lui Blaga în perspectivă europeană* în „Analele ştiințifice ale Universității Ovidius", tom VII, 1996.
DAMASIO, Antonio, (1) *Self Comes to Mind. Constructing the Conscious Brain*, Pantheon Books, New York, 2010; (2) *Sinele. Construirea creierului conştient*, traducere de Doina Lică, Humanitas, Bucureşti, 2016.

DASTUR, François, *World, Flesh, Vision* în Fred Evans, Leonard Lawlor (ed.), *Chiasms. Merleau-Ponty's Notion of Flesh,* SUNY Press, New York, 2000.

DASTUR Françoise, *Philosophy And Non-Philosophy According To Merleau-Ponty* în Thomas Baldwin (ed.), *Reading Merleau-Ponty on The Phenomenology of Perception*, Routledge, Londra, 2007.

DESCARTES, René, *Expunere despre metodă*, traducere din limba latină şi note lexicale de Dan Negrescu, Editura Paideia, Bucureşti, 1995.

DIACONU, Mădălina, *Ontologia operei de artă în lumina principiului identității*, Bucureşti, Editura Crater, 2001.

DILLON, Martin C., *Sartre on the Phenomenal Body and Merleau-Ponty's Critique* in John Stewart (ed.), *The Debate Between Sartre and Merleau Ponty,* Northwestern University Press, Evanston, 1998.

DIMA, Teodor, *Premise filosofice şi ştiințifice ale edificării metafizicii blagiene* în Angela Botez, Victor Botez, Mihai Popa (eds.), *Lucian Blaga – confluențe filosofice în perspectivă culturală*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007.

DOINAŞ, Augustin Ştefan, *Poetica lui Lucian Blaga*, în „Lucian Blaga", Studiu, antologie, tabel cronologic şi bibliografie de Emil Vasilescu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981.

DRAGOMIR, Alexandru, *Despre oglindă* în Alexandru Dragomir, *Cinci plecări din prezent. Exerciții fenomenologice*, ediție îngrijită de Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005.

DRĂGOI, Ioan, *Poziția lui Lucian Blaga față de fenomenologie* în „Studii de istoria filosofiei româneşti", vol. XI, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2015.

DREYFUS, Hubert L ., *Reply to Romdenh-Romluc* in Thomas Baldwin (ed.), *Reading Merleau-Ponty on The Phenomenology of Perception*, Routledge, London, 2007.

EMPEDOCLES, (1) *Fragmenta* in Diels H., Kranz W., *Die Fragmente der Vorsokratiker,* Vol. 1, 6th. Ed., Weidmann, Berlin, 1951; (2) *Fragmente* în Ion Banu, Adelina Piatkowski, *Filosofia greacă până la Platon*, Vol. I, partea a 2-a, traducere de Felicia Ştef, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979.

EVANS, Fred; LAWLOR Leonard (eds.), *Chiasms. Merleau-Ponty's Notion of Flesh*, SUNY Press, New York, 2000.

FERNANDEZ-ZOÏLA, Adoflo, *Freud şi psihanalizele*, traducere de Liliana Voicu şi Liliana Valeria Dimciu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996.

FLONTA, Mircea, *O voce care nu a fost auzită: Lucian Blaga şi reorientarea istorică a filosofiei ştiinței* în „Studii de istorie a filosofiei româneşti", vol. XI, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2015.

FREUD, Sigmund, *Jenseits des Lustprinzips (Dincolo de principiul plăcerii)*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig, 1920.

FOUCAULT, Michel, *Arheologia cunoaşterii,* traducere, note şi postfață de Bogdan Ghiu, Editura Rao, Bucureşti, 2006.

GEANĂ, Gheorghiță, *Antropologia culturală. Un profil epistemologic*, Criterion Publishing, Bucureşti, 2005.

GEANĂ, Gheorghiță, *Structura elementară a formelor brâncuşiene şi legătura ei cu matricea stilistică* românească în „Caiete Critice", nr. 1-2 (110-111)/ 1997.

GEANĂ, Gheorghiță, *Ideas Of Culture: Romanian Para-Anthropologists In The First Half Of The Twentieth Century* in „Journal of The History of The Behavioral Sciences", vol. XXXV, no. 1 (Winter 1999).

GEANĂ, Gheorghiță, *Modele socio-culturale în filozofia contemporana a științei* în Angela Botez, Vasile Tonoiu, Cătălin Zamfir (coord.), Epistemologia științelor sociale, Bucureşti, Editura Politică, 1981.

GREISCH, Jean, *In praise o philosophy* în Fred Evans, Leonard Lawlor (ed.), *Chiasms. Merleau-Ponty's Notion of Flesh*, SUNY Press, New York, 2000.

HANSEN, Mark B., *The Embriology of the (In)visible* in Taylor Carman, Mark B. Hansen, *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

HASS, Lawrence, *Maurice Merleau-Ponty's Philosophy*, Indiana University Press, Indianapolis, 2008.

HEGEL, G. W. F., *Fenomenologia spiritului,* traducere de Virgil Bogdan, Editura IRI, Bucureşti, 2000.

HEGEL, G.W.F., *Prelegeri de estetică,* Vol. I, traducere de D.D. Roşca, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1966.

HEIDEGGER, Martin *Ființă şi timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu şi Cătălin Cioabă, Humanitas, Bucureşti, 2003.

HEIDEGGER Martin, *Sistemul filosofic şi constituirea lui în epoca modernă*, în F.W.J. Schelling, *Filosofia artei. Despre relația artelor plastice cu natura*, traducere de Radu Gabriel Pârvu, traducere şi notă introductivă de Gabriel Liiceanu, Studiu introductiv de Gabriel Liiceanu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1992.

HERACLIT, (1) *Fragmenta* in Diels H., Kranz W., *Die Fragmente der Vorsokratiker,* Vol. 1, 6th. Ed., Weidmann, Berlin, 1951; (2) *Fragmente* în Ion Banu, Adelina Piatkowski, *Filosofia greacă până la Platon*, Vol. I, partea a 2-a, traducere de şi note de Adelina Piatkowski şi Ion Banu, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979.

IFTODE, Cristian, *Aristotel. Problema analogiei şi filosofia donației*, Editura Universității din Bucureşti, Bucureşti, 2015.

IOAN, Petru, *Topografia discursului filosofic la Lucian Blaga* în Angela Botez, Victor Botez, Mihai Popa (Coord.), „Lucian Blaga – Confluențe filosofice în perspectivă culturală", Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007.

ISAC, Dumitru, *Diferențialele divine. Considerații critice* în „Revista de filosofie, nr 2/1940.

ISAC, Ionuț, *Contra-mitul „Paradisului tragic". Despre tâlcul metafizic al cenzurii transcendente* în „Studii de istoria filosofiei româneşti", vol. XI, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2015.

JACOBI, Friedrich Heinrich, *David Hume über den Glauben, oder Idealismus und Realismus. Ein Gespräch*, Breslau, Gottlieb Löwe, 1983.

JACOBI, Jolande, *Complex, arhetip, simbol în psihologia lui C.G. Jung*, traducere din germană de Daniela Ştefănescu, Editura Trei, Bucureşti, 2015.

JACOBY, Joann; KIBBEE, Josephine Z., *Cultural Anthropology. A Guide to Reference and Information Sources*, Second Edition, Unlimited Libraries, London, 1999.

JUNG, Carl Gustav, *Opere I. Arhetipurile şi inconştientul colectiv,* traducere din limba germană de Dana Verescu şi Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, Bucureşti, 2003.

JONES, Michael S., *The Metaphysics of Religion. Lucian Blaga and Contemporary Philosophy,* Fairleigh Dickinson University Press, Madison, 2006.

JUNG, Karl Gustav, *Opere complete 6. Tipuri psihologice*, traducere din limba germană de Viorica Nişcov, Editura Trei, Bucureşti, 2004.

KANT, Immanuel, (1) *Critica facultății de judecare*, traducere, studiu introductiv, studiu asupra traducerii, note, bibliografie selectivă, index de concepte româno-german, index de concepte, de Roduca Croitoru, Editura All, Bucureşti, 2007; (2) *Critica facultății de judecare,* Traducere Vasile Dem. Zamfirescu - Alexandru Surdu, Traducerea *Primei Introduceri la Critica facultății de judecare* de Constantin Noica, Editura Trei, Bucureşti, 1995.

KANT, Immanuel, *Critica raţiunii pure,* traducere de Nicolae Bagdasar şi Elena Moisuc, Ediția a III-a, îngrijită de Ilie Pârvu, IRI, Bucureşti, 1998.

KANT, Immanuel, *Religia în limitele raţiunii pure*, traducere din germană de Radu Gabriel Pârvu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2004.

KAUSHIK, Rajiv, *Art and the Institution of Being. Aesthetics in the Late Works of Merleau-Ponty,* Continuum, New York, 2011.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J.B. *Vocabularul psihanalizei*, sub direcția lui Daniel Laganche, traducere de Radu Clit, Alfred Dumitrescu, Vera Şandor, Vasile Dem. Zamfirescu, Coordonator, Vasile Dem. Zamfirescu, Coordonare lexicografică Alexandru Skultety, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994.

LEFORT, Claude, *Body, Flesh* în Bernard Flynn, Wayne J. Froman and Robert Vallier (eds.), *Merleau-Ponty and the Possibilities of Philosophy*, Suny Press, New York, 2009.

LOW, Douglas, *Merleau Ponty's Last Vision. A Proposal for the Completion of The Visibile and the Invisible,* Northwestern University Press, Evanston, 2000.

MACOVICIUC, Vasile, *Matricea stilistică. Ipoteze interpretative* în Angela Botez, Victor Botez, Mihai Popa (eds.), *Lucian Blaga – confluențe filosofice în perspectivă culturală*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007.

MATTHEWS, Eric, *Merleau-Ponty. A guide for the perplexed*, Continuum, Londra, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia percepției*, traducere de Ilieş Câmpeanu şi Georgiana Vătăjelu, Aion, Oradea, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, suivi de Notes de travail, texte etabli par Claude Lefort accompagné par d'un avertissement et d'une postface, Gallimard, Paris, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Ochiul şi spiritul,* Prefață de Claude Lefort, traducere şi postfață de Radu Negruțiu, Casa cărții de ştiință, Cluj-Napoca, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Cezanne's Doubt* în Maurice Merleau-Ponty, *Sense and non-sense,* translated with a preface by Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus, Northwestern University Press, Evanston, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Marxism and Superstition* in Maurice Merleau-Ponty, *Signs*, translated with an introducton by Richard C. McCleary, Northwestern University Press, Evanston, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Marxism and Philosophy* in Maurice Merleau-Ponty, *Sense and non-sense,* translated with a preface by Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus, Northwestern University Press, Evanston, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Hegel's existentialism* in Maurice Merleau-Ponty, *Sense and non-sense* translated with a preface by Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus, Northwestern University Press, Evanston, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Philosophe Et Son Ombre* in Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris, 1960.
MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Langage Indirect Et Les Voix Du Silence* in Maurice Merleau-Ponty, *Signes,* Gallimard, Paris, 1960.
MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'homme Et L'adversité* in Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris, 1960.
MERLEAU-PONTY, Maurice, *Metaphysics and the Novel* in Maurice Merleau-Ponty, *Sense and non-sense* translated with a preface by Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus, Northwestern University Press, Evanston, 1991.
MERLEAU-PONTY, Maurice, *The Metaphysical in Man* in Maurice Merleau-Ponty, *Sense and non-sense* translated with a preface by Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus, Northwestern University Press, Evanston, 1991.
MERLEAU-PONTY, Maurice, *A Scandalous Author* in Maurice Merleau-Ponty, *Sense and non-sense*, translated with a preface by Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus, Northwestern University Press, Evanston, 1991.
MICU, Dumitru, *Estetica lui Lucian Blaga*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1970.
MIHĂILESCU, Dan C., *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984.
MIHULEAC, Vălică *Antinomicul în filosofia lui Lucian Blaga*, Editura Institutul European, Iaşi, 2011.
MIREA, Vicenţiu, *Cunoaşterea creatoare sau cunoaşterea spornică la Lucian Blaga* în „Studii de istoria filosofiei româneşti", Vol. VII, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2011.
MORARU, Cornel-Florin, *Misterul ca orizont al existenţei omului şi cunoaşterea luciferică. Interpretare fenomenologică* în „Studii de istorie a filosofiei româneşti", Vol. XII, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2016.
MORARU, Cornel-Florin, *Lumea şi nimicul. Coordonatele unei gândiri meontologice*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 2017.
MUREŞAN, Valentin *Comentariu la Etica Nicomahică,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2006.
NIETZSCHE, Friedrich, *Voinţa de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor (fragmente postume),* traducere şi studiu introductiv de Claudiu Baciu, Editura Aion, Oradea.
NIETZSCHE, Friedrich, *Naşterea tragediei* în Friedrich Nietzsche, *Opere complete*, vol. 2, Ediţie critică ştiinţifică în 15 volume de Giorgio Colli şi Mazzino Montinari, traducere de Simion Dănilă, Editura Hestia, Timişoara, 1998.
NIŢĂ, Adrian, *Individuaţia la Blaga* în Angela Botez et. al, „Lucian Blaga – confluenţe filosofice în perspectivă culturală", Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007.
PARMENIDES, (1) *Fragmenta* în Diels, H.(ed.), Kranz, W. (ed.), Die Fragmente der Vorsokratiker, vol. 1, 6th ed., Berlin,Weidmann, 1951; (2) *Fragmente* in Presocraticii. Fragmentele eleaţilor, Editura Teora, Bucureşti, 1998 (trad. D.M. Pippidi).
PETRESCU, Alexandru, *Lucian Blaga: o nouă paradigmă în filosofia ştiinţei*, Editura Eurobit, Timişoara, 2003.
PLATON, (1) *Respublica* in *Platonis opera,* Vol. IV, ed. J. Burnet, Clarendon Press, Oxford, 1968; (2) *Republica* in Platon, *Opere*, Vol. V, ediţie îngrijită de Constantin Noica şi Petru Creţia, Cuvânt prevenitor de Constantin Noica, Traducere, interpretare şi lămuriri preliminare, note şi anexă de Andrei Cornea, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986.

PLATON, (1) *Phaedrus* in Plato, *Platonis opera,* Vol. II, edited by J. Burnet, Oxford University Press, Oxford, 1967, (2) *Phaidros,* traducere de Gabriel Liiceanu, în Platon, *Opere IV*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1983.

PLATON, (1) *Sofistul*, traducere de Constantin Noica in Platon, Opere VI, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1989; (2) *Sophista* in Plato, *Platonis Opera.* (vol. I), John Burnet(ed.), Oxford, Oxford University Press, 1902.

PLATON, (1) *Symposium* in Plato, *Platonis opera,* Vol. II, edited by J. Burnet, Oxford University Press, Oxford, 1967; (2) *Banchetul*, traducere, studiu introductiv şi note de Petru Creţia, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006.

PLATON, (1) *Timaeus* in *Platonis Opera,* Vol. IV, edited by J. Burnet, Clarendon Press, Oxford, 1968; (2) *Timaios* în *Opere VII,* traducere de Cătălin Partenie, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1993; (3) *Timée* in Platon, *Ouvres Complétes,* Tome C, texte établi et traduit par Albert Rivaud, Les Belles Lettres, Paris, 1925.

PLOTIN, (1) *Enneades* V, ed. P. Henry and H.R. Schwyzer in "Plotini opera", 3 vol., Brill, Leiden, 1951-1973; (2) *Enneade* (3 vol.), ediţie bilingvă, traducere şi note de Vasile Rus, Liliana Peculea, Marilena Vlad, Alexander Baumgarten, Gabriel Chindea şi Elena Mihai, Bucureşti, IRI, 2003-2007; (3) *Opere*, 3 vol. , traducere, lămuriri preliminare, studiu şi note de Andrei Cornea, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003-2009.

POPESCU, Victor, *Filosofia valorilor la Lucian Blaga* în Angela Botez, Victor Botez, Mihai Popa (eds.), *Lucian Blaga – confluenţe filosofice în perspectivă culturală*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007.

PRIMOZIC, Daniel T., *On Merleau-Ponty,* Wadsworth, Belmont, 2001.

RICOEUR, Paul, *Merleau-Ponty – Beyond Husserl and Heidegger* in Bernard Flynn, Wayne J. Froman, Robert Vallier (Eds.), *Merleau-Ponty And The Possibilities of Philosophy. Transforming the tradition,* SUNNY Press, New York, 2009.

RICOEUR, Paul, *Homage To Merleau-Ponty* în Bernard Flynn, Wayne J. Froman and Robert Vallier (eds.), *Merleau-Ponty and the Possibilities of Philosophy,* Suny Press, New York, 2009.

ROMDENH-ROMLUC, Komarine, *Routledge Philosophy Guidebook to Merleau-Ponty and Phenomenology of perception*, Routledge, New York, 2011.

SAID, Edward, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.

SARTRE, Jean-Paul, *Fiinţa şi neantul*, ediţie revizuită şi index de Arlette Elkaïm-Sartre, traducere de Adriana Neacşu, Paralela 45, Piteşti, 2004.

SURDU, Alexandru, *Ondulaţia universală şi sufletul românesc* în „Studii de istoria filosofiei româneşti", vol. XI, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2015.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Istoria celor şase noţiuni*, în româneşte de Rodica Ciocan-Ivănescu, Prefaţă de Dan Grigorescu, Meridiane, Bucureşti, 1981.

TĂNASE, Alexandru, *Lucian Blaga – filosoful poet, poetul filosof*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977.

VATAMANIUC, Ilie Rad., *Lucian Blaga 1895-1961. Bibliografie*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1977.

VATTIMO, Gianni; ROVATTI, Pier Aldo, *Gândirea slabă*, traducere de Ştefania Mincu, Editura Pontica, Constanţa, 1998.

VATTIMO, Gianni, *Sfârşitul postmodernităţii. Nihilism şi hermeneutică în cultura postmodernă*, Traducere de Ştefania Mincă, Postfaţă de Marin Mincu, Constanţa, Editura Pontica, 1993.

VIDAM, Teodor, *Lucian Blaga şi fenomenologia* în Angela Botez et. al. (coord.), „Lucian Blaga – Confluenţe filosofice în perspectiva culturală", Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007.

VLĂDUŢESCU, Gheorghe, *Neconvenţional despre filosofia românească*, Editura Paideia, Bucureşti, 2002.

WEISS, Gail, *Écart: The Space of Corporeal Difference*, în Fred Evans, Leonard Lawlor (ed.), *Chiasms. Merleau-Ponty's Notion of Flesh*, SUNY Press, New York, 2000.

În aceeaşi serie, au mai apărut (selectiv):

- *Antinomicul în filosofia lui Lucian Blaga*, Valică Mihuleac
- *Anul 1600. Cenzura imaginarului ştiinţific la începutul modernităţii*, Dan Gabriel Sîmbotin
- *Cetatea lui Platon*, Sorin Bocancea
- *Cetatea sub blocada ideii*, Viorel Cernica
- *Cultura recunoaşterii şi securitatea umană*, Anton Carpinschi
- *Discursul puterii*, Constantin Sălăvăstru
- *Discursul filosofic postmodern*, Camelia Grădinaru
- *Dilthey sau despre păcatul originar al filozofiei*, Radu Gabriel Pârvu
- *Dreptate distributivă şi sănătate în filosofia contemporană*, Loredana Huzum
- *Dreptatea ca libertate. Locke şi problema dreptului natural*, Gabriela Rățulea
- *Estetica pragmatistă. Arta în stare vie*, Richard M. Shusterman
- *Filosofia artei*, Florence Begel
- *Filosofia umanului. Personalism energetic şi antropologie kantiană*, Viorel Cernica
- *Filosofia sistemelor normative. Dreptul şi morala*, Raluca Mureşan
- *Filosofie românească interbelică*, Viorel Cernica
- *Formele elementare ale dialecticii*, Jean Piaget
- *Ideal-nonideal*, Eugen Huzum
- *Interpretare şi societate,* Corneliu D. Bîlbă (coord.)
- *Imaginarul. Construcţia şi deconstrucţia lumii*, Dan Gabriel Sîmbotin
- *Immanuel Kant. Poezie şi cunoaştere*, Vasilica Cotofleac
- *Introducere în filosofia minţii*, Teodor Negru
- *Înţelegerea filosofiei*, Yves Cattin
- *Jean Calvin. Providenţa, predestinarea şi estetica simbolului religios*, Mihai Androne
- *Lexic de filosofie*, Alain Graf
- *Marii filosofi contemporani*, Alain Graf
- *Marile curente ale filosofiei antice,* Alain Graf
- *Marile curente ale filosofiei moderne*, Alain Graf
- *Marile opere ale filosofiei antice*, Thierry Gontier
- *Marile opere ale filosofiei moderne*, Thierry Gontier
- *Marile probleme ale eticii*, Christine le Bihan
- *Philosophy in The Age of Applied Logic*, Ioan Biriş
- *Proiectele filosofiei kantiene*, Viorel Cernica
- *Situaţiile-limită în politică la Karl Jaspers*, Cătălin Spătaru
- *Teze kantiene în arhitectură*, Vasilica Cotofleac

INSTITUTUL EUROPEAN

„Adevărata înțelepciune a națiunilor este experiența”.

„Timpul este marea artă a omului”.

„Opinia îi face pe cei bravi, natura îi face pe cei temerari”.

„Ordinea socială a unei națiuni se bazează pe alegerea oamenilor destinați să o mențină”.

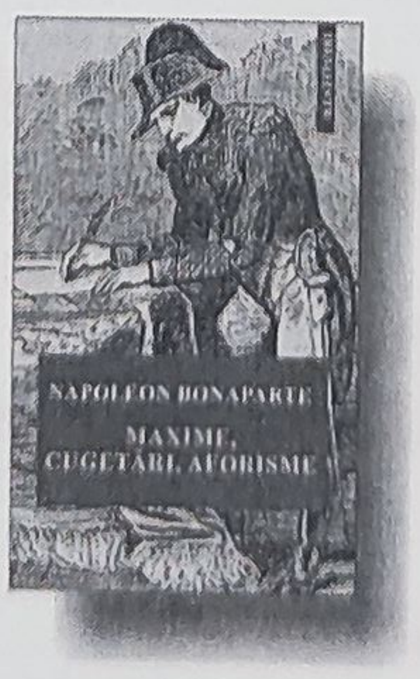
„Un prost nu este decât plictisitor, un pedant este insuportabil”.

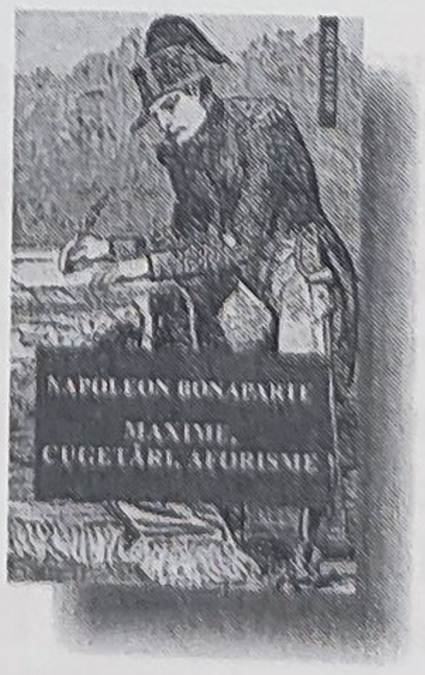
„Severitatea preîntâmpină mai multe greșeli decât pedepsește”.

Napoleon Bonaparte

MAXIME, CUGETĂRI, AFORISME

Napoleon Bonaparte





Strada Grigore Ghica Vodă nr 13 • Cod 700469 • CP 161, OP 1 • Iaşi • România • Tel. 40.0232.233800; 40.0788.319462 • Fax 40.0232.230197
email: euroedit@hotmail.com, editura_ie@yahoo.com • www.euroinst.ro • www.cartedesucces.ro

ACADEMICA

Volumul de faţă propune o viziune de ansamblu asupra uneia dintre cele mai incitante teme ale esteticii filosofice contemporane, anume problema „atitudinii estetice”, prin compararea gândirii despre artă prezentă în două sisteme filosofice relevante pentru gândirea actuală – Lucian Blaga şi Maurice Merleau-Ponty. Această problemă este pusă în contextul mai larg al dezbaterilor contemporane privitoare la raportarea postmodernă la lume reperabilă în toate disciplinele umaniste, dar şi în ştiinţele naturii. Principalul element de noutate al volumului constă în faptul că este primul demers din cultura română ce propune o interpretare sistematică, din punct de vedere hermeneutic, a gândirii estetice a lui Lucian Blaga şi a lui Maurice Merleau-Ponty, pornind de la o nouă metodologie de comparaţie, numită de autor „comparaţia meontologică”. Una dintre virtuţile acestei metode de comparaţie este aceea că permite punerea în dialog a unor gânditori cu metodologii de lucru şi cu presupoziţii epistemologice radical diferite, luând în consideraţie experienţele non-judicative ce motivează şi prilejuiesc interogaţia filosofică. Prin modul în care este structurat şi prin tematica abordată, volumul se adresează atât publicului interesat de filosofie, cât şi celui interesat de domeniul disciplinelor umaniste în genere – de la literatură şi până la antropologia culturală şi sociologie.

Cornel-Florin Moraru

• Cele două gigantomahii pentru fiinţa (omului) • Omul ca existenţă în două orizonturi. Temeiurile preteoretice ale gândirii blagiene • Orizont preteoretic şi atitudine estetică la Lucian Blaga • Omul ca existenţă corporală în lume. Temeiurile preteoretice ale gândirii lui Maurice Merleau-Ponty.

ISBN 978-606-24-0222-8

www.euroinst.ro

INSTITUTUL EUROPEAN